№ 4043-248

U.14
1908

3/7/11

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/latribunedesaint190814pari

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 1

Janvier

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

DÉPOSITAIRES DE LA TRIBUNE

AIGUIER, 27, rue Saint-Ferréol, *Marseille*.
BOSSARD-BONNEL, 1 et 3, rue Nationale, *Rennes*.
JANIN Frères, 10, rue du Président-Carnot, *Lyon*.
MENESSON, 10, rue Carnot, *Reims*.
COURTOIS, 17, rue Grande-Chaussée, *Lille*.
FRANÇAIS & Cie, 109, boulevard de la Liberté, *Lille*.
GROLLEAU, 10, rue Voltaire, *Angers*.
DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta, *Nancy*.
BITON, libraire, *Saint-Laurent-sur-Sèvre* (Vendée).
G. STOMPS, *Luxembourg* (Grand-Duché).

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

HIVER 1907-1908

Relations entre Paris et l'Espagne par le train de luxe " Barcelone-Express " (V.-L., R.) (Nombre de places limité)

Départ de Paris : Mercredi, Samedi, à 7 h. 20 soir ; arrivée à Barcelone : Jeudi, Dimanche, à 2 h. 55 soir (H. E. O) ; arrivée à Valence : Jeudi, Dimanche, à 11 h. 35 soir (H. E. O.).
Départ de Valence : Lundi, Vendredi, à 7 h. matin (H. E. O.) ; départ de Barcelone : Lundi, Vendredi, à 3 h. 30 soir (H. E. O.) ; arrivée à Paris : Mardi, Samedi, à 10 h. 40 matin.

Relations rapides entre Paris et l'Italie

PAR LE SIMPLON :

Par le train de luxe " Simplon-Express " (V.-L., V.-R.). Départ de Paris P.-L.-M. : Lundi, Mercredi, Samedi, à 8 h. 05 soir, du 4 novembre au 29 fevrier, et tous les jours à partir du 1er mars.

Paris-Milan en 15 h., Londres-Milan en 24 h. 30

PAR LE MONT-CENIS :

Par le train de luxe " Paris-Rome " (V.-L. V.-R.). Départ de Paris P.-L.-M. : Mardi. Jeudi, Samedi (3 décembre-19 mai), à 11 h. 20 matin.
Départ de Rome : Lundi, Mercredi, Samedi (7 décembre-23 mai), à 1 h. 40 soir (H. E. C.).
Nota. — Dans ces trains le nombre des places est limité.

Relations rapides entre Paris, la Suisse et l'Italie

1° Express de jour (1re et 2e classe) Paris-Genève et vice-versa, avec continuation de et pour la Suisse et la Savoie
Aller : Départ de Paris, 8 h. 25 m. ; arrivée à Genève, 6 h 32 s.
Retour : Départ de Genève, midi 40 ; arrivée à Paris, 10 h. 10 s.
2° Express de jour (1re et 2e classe) Paris-Lausanne-Brigue à l'aller, Milan-Lausanne-Paris au retour.
Aller : Départ de Paris, 8 h. 25 m. ; arrivée à Lausanne, 6 h. 55 s. (H. E C.) ; à Brigue, 11 h. s. (H. E. C.).
Retour : Départ de Milan, 7 h. 10 m. (H. E. C.) ; départ de Lausanne, 2 h. 25 s. (H. E C) ; arrivée à Paris, 10 h. 10 soir.
3° Express de jour (1re et 2e classe) Turin-Paris.
Départ de Turin, 7 h. 25 m. ; arrivée à Paris, 10 h. 10 s.

La

Tribune de Saint-Gervais

LA

Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

de la

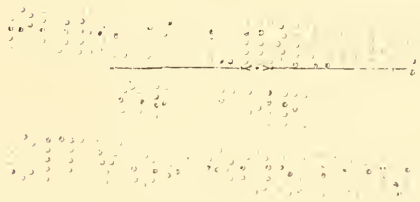
SCHOLA CANTORUM

Fondée pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

QUATORZIÈME ANNEE

1908



PARIS

269, rue Saint-Jacques, 269

Quatorzième Année | N° 1 | Janvier 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves **6** fr.
Union Postale (ext la Belgique). **7** fr.

Le numéro pris à nos bureaux : **0 fr. 50** ; par la poste : **0 fr. 60.**

SOMMAIRE

A nos amis. . . . . . La Rédaction.
Préface pour la réédition du Couronnement de Poppée, *de Monteverde.* . . . . . Vincent d'Indy.
Nouvelles de la musique d'Église.
Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald. . A. Bayart.
Une Classe de Chant platonicienne (suite). . . . . . Yves Langloys.
Le Répertoire moderne, notre Supplément. . . . . . Henry Noël.
Bibliographie ; Revues. . . . . . Les Secrétaires.

A NOS AMIS

Réponses à de nombreuses correspondances

A nos amis et lecteurs, nos meilleurs vœux pour l'an qui vient.

Nos meilleurs souhaits, et aussi nos remerciements. Car, à pareille époque, voici douze mois, bien aventurée était notre barque, au milieu des écueils, et parmi les remous que la situation nouvelle des églises, la Séparation, amenait. Il fallait, pour remonter le passage dangereux, un redoublement d'efforts : on l'a donné. Et, grâce à cet appui, nous avons pu doubler, sans trop de peine, le nouveau cap des tempêtes.

Donc, merci encore. En premier lieu, merci à Nosseigneurs les Évêques dont les encouragements nous ont été précieux. Nous voudrions les nommer tous ; qu'il nous soit permis de les remercier particulièrement en la personne de S. G. Mgr Foucault, qui ne craint pas de prendre sur les occupations si graves de l'Épiscopat, — à l'exemple de saint Augustin... et de Pie X, — le temps de servir avec zèle les intérêts de la musique sacrée, et qui a bien voulu continuer de collaborer à notre œuvre.

Merci à nos amis de la première et de la dernière heure, du concours toujours dévoué qu'ils nous ont apporté. Les derniers courriers, qui furent la réponse à nos « demandes » du trimestre dernier, sont tout à fait significatifs. Et

nous ne pouvons que nous féliciter de marcher ainsi dans les mêmes voies. Car, parmi les nombreuses réponses au questionnaire d'octobre, la grande majorité a résumé des idées, des projets, des desiderata, qui sont aussi les nôtres. Déjà, les plus récents numéros de la Tribune *ont mis heureusement à profit cette consultation.*

Le plus grand nombre de suffrages, comme les plus autorisés d'entre eux, ont émis l'idée que notre bulletin mensuel, tout en conservant sa haute tenue, devienne plus vivant, plus moderne, soit par des nouvelles plus fréquentes et plus complètes du mouvement de la musique d'église, soit par les comptes rendus de concerts et auditions. Pour la première idée, nous nous sommes efforcés de la réaliser dès le mois dernier ; quant à la seconde, Les Tablettes, *précisément détachées de la* Tribune *dans ce but, y répondent dans la mesure du possible. Cependant, si faire se peut sans trop charger nos pages, nous avons l'intention d'en consacrer deux ou trois à une chronique générale des exécutions qui intéressent nos lecteurs.*

Un second ordre de réponses a surtout visé les encartages. « *Moins de classique, plus de moderne,* » *a semblé être le souhait unanime. On a demandé surtout des pièces à deux voix et des versets d'orgue asssez faciles : l'encartage du présent fascicule résout ce problème, grâce à la reprise de la publication du* Répertoire moderne *par le Bureau d'édition ; nous en parlerons plus loin.*

Le chant populaire, soit religieux, soit profane, a été aussi l'objet des souhaits de nos correspondants. Nous croyons avoir répondu à cette demande ; nous y répondrons plus encore par la suite, soit dans la Tribune, *soit dans le* Chant populaire, *qui reprendra bientôt la collection de ses plaquettes, si goûtées, de cantiques et cantilènes choisies.*

Ainsi, notre œuvre deviendra un centre incessant d'échange de bonnes idées, dont tous profiteront.

*
* *

D'autres détails, qui ne sont point à dédaigner, concernent le côté administratif et financier. De ce côté, nous avons fait tous les sacrifices qu'il était possible de faire.

L'an dernier déjà, afin de dédommager nos abonnés directs d'une réduction dans le nombre de pages, nous avions, sur diverses demandes, offert comme encartage et supplément mensuel, les Tablettes *autrefois détachées du corps de la revue. Mais, la plupart de nos lecteurs ayant un abonnement spécial aux* Tablettes, *ont préféré que ce supplément fût remplacé par l'encartage musical : nous avons donc repris cette habitude traditionnelle de la* Tribune, *et nous avons constaté qu'elle répondait en effet à un unanime désir.*

Nous prions nos lecteurs de se reporter au sommaire de ce numéro pour les conditions d'abonnement des divers groupes de souscripteurs. Si leur nombre s'accroissait encore au cours de l'an qui commence, un projet en ce moment à l'étude leur donnera de nouveaux avantages (suppléments exceptionnels,

abonnements cumulés, etc.). Mais on comprendra qu'il nous soit actuellement impossible d'en dire plus à ce sujet.

*
* *

Encore une fois, un merci de gratitude et de sympathie à nos amis et lecteurs ; qu'ils veuillent bien agréer les meilleurs souhaits de la Tribune.

La Rédaction.

N. B. — Prière *instante* à nos correspondants d'écrire leurs communications sur le *recto*, et de laisser blanc le verso. Ce petit oubli de leur part les expose à voir retarder l'insertion des nouvelles envoyées, qu'on doit recopier en grande partie avant de les confier à l'imprimeur, ce qui oblige parfois à les renvoyer au numéro suivant.

LE COURONNEMENT DE POPPÉE [1]

M. Vincent d'Indy, en attendant la publication d'une intéressante étude qu'il nous a envoyée d'Italie sur le manuscrit de Monteverdi et ses impressions de voyage, et dont nos lecteurs auront la primeur, a bien voulu nous autoriser à reproduire ici la préface écrite par lui pour la réédition (sélection) du *Couronnement de Poppée*, non moins célèbre que l'*Orfeo*.

De même que pour la reconstitution de l'*Orfeo*, nous nous sommes bien gardés, en publiant le dernier opéra du puissant génie que fut Monteverdi, de chercher à faire de la musicologie ; notre intention a été simplement d'en faciliter l'exécution au concert et même à la scène.

Nous avons donc dû opérer une sélection encore plus abrégée que celle que nous avions précédemment extraite de l'*Orfeo*, afin de ne présenter que les parties les plus belles et les plus intéressantes de l'œuvre.

Il s'en faut que le *libretto* composé par G. Fr. Busenello sur les amours de Néron et intitulé par l'auteur : « Opera musicale », ait la valeur littéraire et dramatique du beau poème dans lequel Rinuccini célébra les malheurs d'Orphée. Dans le *Couronnement de Poppée*, les scènes, trop nombreuses (plusieurs ne furent même pas réalisées par le musicien), se suivent le plus souvent sans lien logique et n'ont aucune raison pour trouver place à tel endroit plutôt qu'à tel autre ; quelques-unes sont de simples intermèdes et certains dialogues sont complètement dépourvus d'intérêt.

La musique se ressent parfois de cette infériorité du poème. Ce n'est plus le débordement de jeunesse et d'enthousiasme de l'*Orfeo*, écrit au seuil de la quarantième année pour les somptueuses cérémonies de la brillante cour de Mantoue ; au moment de la représentation de l'*Incoronazione* au théâtre San Giovanni e Paolo de Venise, Monteverdi a soixante-quinze ans : dès l'année suivante il aura quitté ce monde.

Si l'on ne retrouve plus dans la dernière œuvre de l'auteur d'*Ariane*

1. Préface de la sélection du *Couronnement de Poppée*, qui vient de paraître au Bureau d'édition de la *Schola* ; partition in-4°, net : 7 fr.

la fougue entraînante de l'année 1607, et si l'on y pressent déjà la fâcheuse tendance vers la virtuosité que l'école napolitaine portera bientôt après jusqu'au plus déplorable paroxysme, l'*Incoronazione* offre cependant des beautés de premier ordre et d'une grande intensité de sentiment dramatique ; telles, la superbe scène de la mort de Sénèque et l'admirable plainte d'Octavie, au troisième acte.

D'autre part, certains passages relèvent de la comédie musicale, genre tout neuf à cette époque, et, sans parler du duo satirique des soldats et de la rencontre du Page avec la Damoiselle, ce délicieux hors-d'œuvre dont la verve mélodique fait presque présager Mozart, n'est-ce pas une véritable scène de comédie que le dialogue du premier acte, lorsque l'astucieuse Poppée s'ingénie à jouer tour à tour la petite fille naïve, la grande coquette et l'amante passionnée, pour arriver à son but, le partage du trône, en amenant Néron à écarter de son chemin les obstacles qui s'opposent à ses désirs : Sénèque, le bon conseiller, et Octavie, l'épouse légitime ?

Préoccupés, nous l'avons dit plus haut, non de donner ici une reproduction du manuscrit de Monteverdi (1), mais de faire connaître l'œuvre par l'exécution, nous n'avons retenu, dans cette sélection, que les scènes essentielles de la fiction dramatique, qui se trouvent être précisément les plus belles au point de vue musical. La présentation au concert — ou même au théâtre — de ces huit scènes (sur trente et une que compte l'opéra) donnera aux auditeurs ou spectateurs une idée très suffisante de la conception et de la marche du drame, car, dans le poème de Busenello, tout est épisodique, et l'enchaînement logique des situations n'existe pas.

L'ordre des scènes choisies est conforme à la partition originale ; nous nous sommes cependant permis deux interversions en transportant au début du premier acte la scène XI, dans laquelle Poppée congédie définitivement son mari Othon, et en donnant pour péroraison à ce même acte la charmante *Sinfonia* aux sons de laquelle l'Amour berce Poppée endormie, *sinfonia* qui termine le second acte dans l'original.

Le manuscrit de Monteverdi, transcrit par Mlle M. L. Pereyra, élève de la Schola Cantorum, et collationné avec soin par nous-mêmes, ne présente, à part les *ritornelli* et *sinfonie*, aucune trace de réalisation orchestrale ; seule la *basse continue* accompagne les parties récitantes d'un bout à l'autre. Le théâtre San Giovanni e Paolo n'offrait évidemment point les ressources instrumentales de la chapelle des Gonzague, et Monteverdi ne fut pas à même, dans sa dernière œuvre, de faire montre des qualités d'exquis coloriste qui apparaissent à chaque pas dans

(1) Le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Saint-Marc, de Venise, fonds Contarini ; il a été assez fidèlement reproduit dans l'édition Goldschmidt.

l'*Orfeo* ; le quatuor des violes et le clavecin, le *chittarone* et probablement aussi l'orgue portatif, durent être les seuls instruments employés à l'harmonisation de la basse.

C'est suivant ces principes que nous avons réalisé ici cette harmonie, nous conformant à l'écriture en usage au XVIIe siècle en Italie, et profitant, quant à l'intervention des instruments à cordes dans le dialogue vocal, de l'expérience acquise par l'étude de l'*Orfeo* et d'autres partitions de la même époque.

Nous sommes heureux de pouvoir contribuer, par cette publication, à la diffusion d'une belle œuvre, expression dernière de l'âme d'un musicien de génie, qui n'a pas été représentée depuis l'année 1646 et qui est restée jusqu'ici presque ignorée, même — nous allions dire : surtout — dans son pays d'origine.

VINCENT D'INDY.

Paris, janvier 1908.

FRAGMENTS
présentés dans cette sélection.

		Pages.
	Sinfonia à 5.	1
ACTE I.	SCÈNE 1 : Poppée, Othon.	3
	SCÈNE 2 : Othon, les deux Soldats. . . .	4
	SCÈNE 3 : Poppée, Néron.	12
	Sinfonia à 4.	25
ACTE II.	SCÈNE 1 : La Mort de Sénèque.	26
	Sénèque et ses disciples.	
	SCÈNE 2 : Le Page et la Damoiselle.	36
ACTE III.	SCÈNE 1 : Les plaintes d'Octavie.	45
	SCÈNE 2 : Poppée et Néron.	49
	SCÈNE 3 : Le couronnement de Poppée. . .	56
	Poppée, Néron, Sénateurs, Consuls et Tribuns.	
	Sinfonia.	60

PLACE DE CES FRAGMENTS
dans le manuscrit.

		Pages.
Ouverture précédant le Prologue		1
Partie de la scène XI du Ier acte.		48
SCÈNE 2	1er acte	10 *bis*
SCÈNE 3	1er acte	14 *bis*
Sinfonia finale du 2e acte. . .		79
SCÈNE 2	2e acte	57 *bis*
SCÈNE 3	2e acte	60
SCÈNE 7	3e acte	97 *bis*
	3e acte	99
SCÈNE 8	3e acte	103
(*sauf 3 pages supprimées*).		
Sinfonia finale.		104

INTERPRÈTES

de la première exécution en France, donnée à la *Schola Cantorum* le 24 février 1905.

Poppée : Mme Marthe Legrand-Philip.
Octavie : Mlle Claire Hugon.
Le Page : Mlle Marie Pironnay.
La Damoiselle : Mme Laure Flé.
Othon : Mlle J. Chiousse.

Néron : M. Jean David (1).
Sénèque : M. Albert Gébelin.
1er *soldat* : M. Cornubert.
2e *soldat* : M. L. Bourgeois.

Orgue : M. A. Guilmant.
Clavecin : Mlle Blanche Selva.
Harpe (chittarone) : Mlle Hélène Ziélinska.
Orchestre et Chœurs de la Schola, sous la direction de M. Vincent d'Indy.

(1) Tous les rôles d'homme de la pièce, à part celui de Sénèque et des deux soldats, sont écrits pour voix de *Soprano ;* mais comme, à l'époque actuelle, la voix de sopraniste masculin n'existe plus, il eût été, ce semble, difficile et même un peu ridicule de faire chanter le rôle de Néron par une femme. Il a donc été, à l'exécution, distribué à un ténor, puisqu'aussi bien, Néron ne chantant jamais simultanément avec Poppée, rien ne vient, musicalement, s'opposer à cette substitution.

Nouvelles de la musique d'Église

La fête de Noel a Paris. — Un éclat inaccoutumé a été donné le mois dernier à la célébration de la Nativité de Notre-Seigneur, surtout à cause du rétablissement des messes de minuit, si populaires chez nous. Dans les programmes musicaux des diverses paroisses nous avons remarqué un très sensible relèvement du goût. Certain noël trop fameux et attendu avec émotion n'a point paru en grand nombre d'églises où l'on avait accoutumé de l'exécuter, à minuit sonnant, bien entendu : et il est à croire que les douze coups de l'horloge coïncidant avec les coups de voix du baryton chantant le *Rédeeeempteur* n'avaient pas peu contribué à le rendre si fâcheusement populaire.

Là où les instruments se sont fait exceptionnellement entendre, rien non plus de déplacé à l'église ; le solo exaspéré de la chanterelle, en des pièces n'ayant rien de religieux, a fait place à des *arias* classiques, des fragments de concerts de Bach ou Haendel. Pour les chants latins, on a constaté un sensible avancement des pièces grégoriennes et palestriniennes, et des compositions classiques. Citons en particulier Notre-Dame-des-Champs, où M. René Vierne a fait exécuter à la messe de minuit l'*Hodie Christus natus est*, de R. de Lassus, et au salut, *Tantum* de Palestrina, et *Tollite* de Saint-Saëns ; à Notre-Dame de Clignancourt, les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe de Franck, l'*Ave vera virginitas* de Josquin, *Tu es Petrus* de Perruchot, *Tantum* de Bach, sous la direction de M. Lejealle ; à Notre-Dame-de-la-Croix, avec M. F. Raugel, *Ave verum* de Mozart, *Tu es Petrus* de Mendelssohn, *Cantate* de d'Indy ; à Saint-Étienne-du-Mont, *Tantum* et *Ave Maria* du xve siècle, *Christus vincit*, chant grégorien (M. Daudry, maître de chapelle); à Saint-Charles-de-Monceau, pour la messe de minuit, deux noëls flamands du xvie siècle, harmonisés par Gevaert, duo de Cantate de Bach, *Cantate*, de Hasler, *Alleluia* du « Messie » (M. de Ranse) ; à la basilique de Sainte-Clotilde, psaumes de Vittoria, motets de Palestrina, Josquin et César Franck, tout le propre en grégorien (M. Meunier); à Saint-Jean-l'Évangéliste de Montmartre (M. Civil), *Verbum caro*, de R. de Lassus; au Sacré-Cœur (M. G. Loth), *Ave Maria* de Vittoria, messe de Vierne, faux-bourdons du xvie siècle, *Ave verum* de Mozart, *Diffusa est* de Nanini ; à Saint-Eugène (M. Chassagne), *Benedictus* de Perruchot, *Tantum* de Bach ; à Saint-Marcel (M. Gorry), messe de Haller, salut de Perruchot, *Tantum* de Vittoria, etc.

Ce simple aperçu, qui n'a point la prétention d'entrer dans le détail, et n'est même pas complet, suffit à montrer le progrès dans la réforme du chant sacré.

La semaine de Noël ont eu lieu aussi diverses conférences avec auditions de *Vieux Noëls*, qui, de plus en plus, reprennent faveur : citons celles données par M. Ed. Haraucourt, avec divers artistes des théâtres, par M. Charles Brun, à la mairie du vi^e arrondissement, sous les auspices des sociétés régionalistes, par M. A. Gastoué, à l'œuvre populaire du « Chantier », par M. J. Tiersot, à l'École des Hautes Études Sociales. Ces réunions ont eu partout le plus grand et le plus légitime succès

Une messe de mariage peu ordinaire, et dont l'originalité consistait en l'exécution intégrale de la liturgie et du chant grégorien, sans polyphonie aucune, vient d'être célébrée à Nogent-sur-Marne. Les époux, M. Pierre Champion, archiviste paléographe, fils du libraire bien connu, et Mlle Smith, ont tenu à ce que cette messe gardât son caractère antique et sévère : une schola formée de quelques-uns des meilleurs Chanteurs de Saint-Gervais et d'enfants de la maîtrise de Saint-Sulpice, placée près de l'autel, exécuta la messe du jour (c'était *Sacerdotes*, du commun d'un confesseur), avec l'ordinaire du temps (messe de l'Avent), et le *Gloria* des Anges. Comme on ne pouvait dire la messe propre du mariage, à cause du temps prohibé, l'introït *Deus Israel* fut chanté après la bénédiction nuptiale, l'offertoire *In te speravi*, par trois voix d'hommes, en forme de verset, après l'offertoire du jour, la communion *Ecce sic benedicetur* à la bénédiction finale. En plus, le *Veni creator* au début de la cérémonie, l'antienne au Saint-Sacrement *O sacrum convivium* après la consécration, et des pièces transcrites tout spécialement de manuscrits et d'auteurs du moyen âge : *Sanctorum exultatio*, délicieux trope du *Sanctus*, chanté par trois enfants, *Fons indeficiens pietatis*, trope également, à la suite de l'*Agnus*. Enfin, pour terminer, à la sortie de la messe, l'antienne *Uxor tua*, sur le timbre des antiennes solennelles du troisième nocturne, (V. *Notum fecit*, Lib. Respons. monast., p. 76), reprise par toute la schola, entre les versets du psaume *Beati omnes*, dits deux à deux alternativement par les voix hautes et graves des hommes, sur la psalmodie particulière et si curieuse des tons correspondants au mode employé, donnée par la *Commemoratio brevis* hucbaldienne.

A part l'emploi supplémentaire de ces trois pièces spéciales, c'était la première fois depuis plus d'un siècle qu'un mariage solennel se célébrait dans le diocèse de Paris avec la fonction intégrale de la liturgie, ordinairement célébrée à voix basse, tandis que chanteurs et instrumentistes exécutent un concert spirituel. Il y a là un noble exemple et un bel acte de foi liturgique, dont il faut grandement féliciter ceux qui en eurent l'heureuse idée.

Bernay. — M. Gastoué a donné sur le chant grégorien, jeudi 12 décembre, au Grand Séminaire à Bernay, une conférence que présidait M. le Vicaire général Herpin, en l'absence de Monseigneur l'évêque d'Evreux, empêché à la dernière heure, et en présence d'un nombre important d'ecclésiastiques de la ville et des campagnes environnantes. Sa parole simple et facile a été écoutée avec un intérêt qui ne s'est pas démenti pendant les trois heures qu'à duré la conférence.

Avec une impeccable érudition, M. Gastoué a montré comment la restauration du chant liturgique nous fait rentrer dans la plus pure et la plus antique tradition de l'Église catholique dont on s'est écarté depuis un siècle ou deux.

L'introduction progressive des différentes pièces du répertoire grégorien défile successivement sous les yeux de l'auditoire. La loi de l'évolution, en effet, s'est fait sentir dans le chant comme dans toutes les formes de l'art, et Rome, mère et maîtresse de la chrétienté, en se débarrassant dans le cours des âges de certaines superfétations, admet des mélodies des églises étrangères, de l'église gallicane en particulier.

Les séminaristes montraient par des exemples l'application des principes historiques émis. Les applaudissements qui ont successivement accueilli et M. Gastoué et les choristes étaient mérités, et l'éloge du conférencier affirmant que la psalmodie lui avait donné l'illusion d'entendre des moines bénédictins n'était pas au-dessous de la vérité.

Cahors. — Il est très difficile dans notre région, nous écrit notre correspondant, de vaincre les vieux préjugés, et le chant liturgique dans le diocèse de Cahors est on ne peut plus négligé. Notre clergé, qui est admirable au point de vue de la piété, du dévouement, de la foi inébranlable, n'a jamais eu d'éducation musicale. Depuis un demi-siècle les seuls livres de chant usités dans le diocèse sont ceux de Malines, où la cantilène grégorienne est traitée en dépit du bon sens : les introïts ne sont que des gargouillades informes ; tout le graduel est de même acabit, les alléluias ont perdu

*

leurs ailes pour ramper sur des moignons. Les seules messes connues et imprimées sur les paroissiens du diocèse sont la messe royale de Dumont, la messe du 2e ton du même auteur, la messe du 6e ton dite de Baptiste, que l'on attribue ici à Dumont et que d'autres croient de Lully. La seule messe grégorienne qui figure dans nos livres est la messe des dimanches (*Orbis factor*), que l'on ne chante que dans la semaine pour les semi-doubles, et encore il faut voir comme elle est tronquée, disloquée, informe ! La grande majorité de notre diocèse en est encore à ignorer le *Motu proprio*. Aussi ce n'a pas été sans peine que j'ai pu introduire dans nos cérémonies, grâce à la bonne volonté d'un chœur de jeunes filles, quelques pièces grégoriennes : messe *Magne Deus*, messe des Anges, messe de la sainte Vierge, messe *Orbis factor*, quelques allluias, avec leur verset, les tons de psaumes réguliers, qui jusqu'ici étaient remplacés par les tons irréguliers, etc.

J'espère amener le groupe de la Jeunesse Catholique à prendre part à nos offices, mais cela sera dur, car nos garçons n'ont aucune notion de solfège. Avec les éléments dont je dispose ici, il ne s'agit pas d'aborder Palestrina et Vittoria ; aussi je me contente la plupart du temps de faire chanter à l'unisson, sauf pour certains motets d'une facilité reconnue. J'espère arriver peu à peu au chant unanime, mais nous n'y sommes pas encore. B.

Belgique.

Le *Moniteur belge* a publié récemment une importante promotion dans l'ordre de Léopold, qui concerne spécialement la musique. Nous sommes heureux d'y relever les noms de plusieurs de nos éminents confrères et d'excellents amis, en particulier :

M Edgar Tinel, le sympathique directeur de l'École interdiocésaine de musique religieuse, est promu commandeur ; M. l'abbé Van de Wattyne, rédacteur de la *Musica sacra*, M. J. Ryelandt, l'un des précieux auxiliaires de la *Schola* au congrès de Bruges, M. Systermans, trésorier du Conservatoire de Bruxelles, M. Vreuls, directeur du Conservatoire de Luxembourg, sont nommés chevaliers du même ordre. Enfin, M. Gevaert, dont il n'est pas besoin de dire ici la haute autorité ni le respect dont l'environnent les artistes, professeurs ou musicologues de tous pays, vient d'être promu grand cordon de l'Ordre de Léopold II du Congo, et créé baron par le Roi des Belges.

Nous offrons respectueusement et cordialement nos félicitations les plus vives à ceux qui viennent ainsi d'être l'objet de ces hautes et flatteuses distinctions.

Lorraine.

La Société de Sainte-Cécile du diocèse de Metz vient de prendre une initiative aussi utile que pratique. Afin de mettre les maîtrises et les chorales des différentes paroisses de la ville au courant de la manière d'exécuter le plain-chant selon la méthode classique des Bénédictins, elle a organisé un cours dont les répétitions se donnent chaque semaine, le vendredi, au parloir du Grand Séminaire. Ces répétitions sont dirigées par M. l'abbé Scherrier, directeur du Collège de Bitsche, M. l'abbé Roupp, professeur de chant au Grand Séminaire, M. l'abbé This, professeur de chant au Petit Séminaire de Montigny, et M. l'abbé Fritz, directeur de Saint-Augustin. Y prennent part les principaux chantres de chaque paroisse.

A la première de ces répétitions assistaient environ 50 participants, dont un certain nombre de vicaires. Avec un dévouement auquel tout le monde a rendu hommage, M. l'abbé Scherrier a commencé par donner les explications nécessaires, puis sous sa direction on a exercé l'office de la fête de saint Clément. L'ordinaire de la messe sera répété d'après le *Kyriale* vatican, tandis que l'on suivra encore le Paroissien pour les autres chants, en attendant l'édition vaticane complète. Dans les cours qui ont suivi, l'intérêt qu'ont montré les chantres n'a pas diminué. Pour éviter les inconvénients qu'entraîne la répétition des mêmes explications dans les

deux langues, on a décidé de séparer les chantres d'après leur langue. Ainsi divisé, le cours n'en sera, espère-t-on, que plus pratique et encore mieux suivi.

Alsace.

La Société Cécilienne du diocèse de Strasbourg, fondée il y a vingt-cinq ans par M. l'abbé Hamm, doyen de Schirmeck, et M. Erb, l'excellent organiste, vient de célébrer son premier jubilé le 21 novembre dernier. S. S. Pie X avait fait envoyer à notre confrère M. l'abbé Victori, président actuel, un télégramme de bénédiction et de félicitations, et plusieurs évêques voisins avaient fait de même. Une messe solennelle, avec l'évêque assistant au trône, et un salut de clôture encadraient la journée, occupée par deux réunions dans la grande salle du « Ritter », au milieu d'une affluence considérable de sociétaires et d'amis de la musique sacrée.

LES

Anciens Offices de saint Winnoc et de saint Oswald [1]

I

Vers le xe siècle, le répertoire liturgique commence à s'enrichir d'un grand nombre d'offices en l'honneur des saints, offices ayant le plus souvent un caractère purement local, offices pour la plupart rimés ou diversement versifiés. De ces offices un bon nombre sont connus et publiés, pour les paroles du moins [2].

Mais combien dorment encore inconnus, ou à peine signalés, malgré leur intérêt, dans les bibliothèques, celles surtout des petites villes de province, dont les fonds provenant d'anciennes abbayes sont souvent riches en documents de ce genre !

Il y a toujours profit pour l'historien et pour l'artiste à prendre contact avec ces monuments du passé. Il semble qu'en outre il puisse aussi y avoir parfois un intérêt tout pratique à ce genre de recherches. En effet, le culte des saints locaux a persisté : leurs offices anciens ont été parfois assez bien conservés quant au texte ; mais pour les mélodies, elles ont été, on sait à quel point, oubliées ou défigurées. En bien des cas il serait possible de remettre en honneur et en usage quelques-uns au moins de ces chants si pieux par lesquels nos pères fêtaient leurs saints patrons. Nous ne parlons pas ici, bien entendu, de certaines monstruosités liturgiques et littéraires, mais de ces pièces antiques qui apparaissent parfaites de piété et d'esthétique, et qui sont, pour cela même, toujours actuelles.

*
* *

Le manuscrit 14 de la bibliothèque de Bergues renferme des offices

1. D'après un manuscrit de la bibliothèque de Bergues.
2. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*. — Blume, *Offices liturgiques rimés au moyen âge*. — Cf. aussi : U. Chevallier, *Repert. hymnol.*

A mon ami P. DREES
Maître de Chapelle de St François XAVIER (Paris)

O SACRUM CONVIVIUM

CHŒUR A DEUX VOIX D'HOMMES

JC83

L. PERRUCHOT
Maître de Chapelle de la Cathédrale de Monaco

O sa - crum con - vi - vi-um in quo chris-tus su - mi-tur

O sa - crum con - vi - vi-um in quo chris-tus su - mi-tur re - co - li - tur me - mo - ri - a

mf re - co - li - tur me - mo - ri - a

f passi-o - nis e - jus mens im - ple - tur gra - ti - a et ju-

p mens im - ple - tur gra - ti - a

f passi-o - nis e - jus mens im - ple - tur gra - ti -

TOUS DROITS RÉSERVÉS

-tu - rœ glo - ri - æ no - bis pi - gnus da - tur

-a et tu - tu - rœ glo - ri - æ no - bis pi - gnus da - tur

mf

Mens im - ple - tur gra - ti - a

mf

Mens im - ple - tur gra - ti - a *f* et fu -

f

et fu - tu - - - rœ glo - ri - æ

-tu - - rœ glo - ri - æ *p* no - - bis

p

Pi - gnus da - - tur

hors le temps pascal.

pendant le temps pascal.

f

tur al - le-lu - ia al - le - lu - - - ia

f

Pi - gnus da - - tur tur al - le - lu - ia al - le-lu - - - ia

f

FIN.

à Monsieur l'Abbé LAGLAYE

Maître de Chapelle du Petit Séminaire d'Aire sur l'Adour

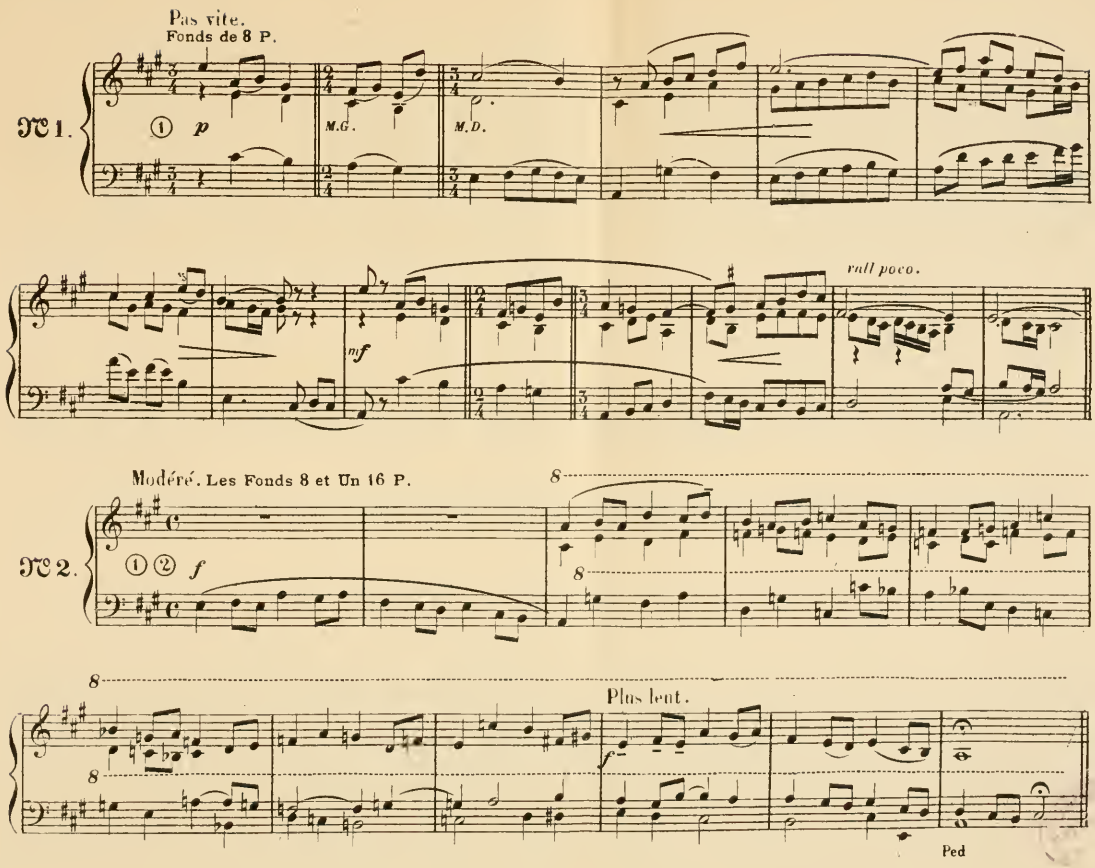
PETIT MAGNIFICAT

POUR ORGUE OU HARMONIUM

(6 VERSETS)

N° 15

LÉON CANTON



Modéré, et lié.
Les Fonds de 8.

N° 4.

① p

f

Large.

p

Allegro ma non troppo.
Grand Chœur.

N° 5.

G.J. p

8

Large.

très curieux en l'honneur de saint Winnoc et de saint Oswald. Bien que le manuscrit lui-même soit relativement célèbre, les offices qu'il contient n'ont été que rarement et incomplètement signalés [1]. Nous avons nous-même essayé d'en donner une idée un peu plus complète à la séance du 22 février 1906 du Comité Flamand. Le travail que nous avons fait alors a besoin d'être lui-même complété, et sur quelques points rectifié.

Le manuscrit précité est un volume in-8° sur vélin de 174 feuillets, 237 × 157. Il est écrit en petites capitales gothiques, avec titres en caractères romains. D'après les caractères paléographiques, et de l'avis général, il date de la période de transition entre le XIIe et le XIIIe siècle, probablement de la fin du XIIe siècle. Sept miniatures et de nombreux dessins l'embellissent. Un de ces dessins représente peut-être le moine Drogon († 1070), religieux de l'abbaye de Bergues, et auteur d'une grande partie des récits et discours qui nous sont conservés dans le manuscrit.

Celui-ci, qui provient de l'abbaye de Bergues, comprend :

1° La vie de saint Winnoc, en trois livres. Le livre Ier est d'un auteur anonyme qui l'écrivit dans la première moitié du XIe siècle, à la demande des religieux de l'abbaye récemment fondée. Les livres II et III sont des discours de Drogon postérieurs à la vie anonyme ;

2° Le chant des offices de saint Winnoc, de saint Oswald, de la séquence *O alma Trinitas* ;

3° La Passion de saint Oswald, roi, en deux livres. Le livre Ier est tiré du Vén. Bède (*Hist. eccl. d'Angleterre*, livres II et III) : c'est un arrangement, par Drogon. Le livre II est un discours de Drogon ;

4° La translation de sainte Levinne, récit dû encore à Drogon.

Douze feuillets (65-76), intercalés entre les vies de saint Winnoc et de saint Oswald, contiennent le chant de ces offices. Les caractères paléographiques de ces feuillets sont les mêmes que ceux du reste du manuscrit. La notation est celle en usage au XIIe siècle dans le nord de la France. Les portées sont tracées à la pointe sèche dans l'épaisseur du parchemin. Le bémol, le bécarre, le guidon, sont couramment employés : il y a presque toujours deux ou trois clefs au commencement de chaque portée. C'est, en somme, un beau spécimen de l'écriture du plain-chant. Tout au plus faudrait-il relever quelques négligences du copiste, qui, à certains endroits, a écrit différemment la même formule. Encore se peut-il que nous ayons, en ces cas, deux graphies différentes et légitimes du même neume.

Ces feuillets de chants doivent être — comme le reste du manuscrit — une copie d'offices composés au siècle précédent, c'est-à-dire dans le courant du XIe siècle : c'est ce que nous essaierons de préciser plus loin. Remarquons dès maintenant que le livre, tel qu'il se présente, était évidemment destiné à l'usage du chœur. Les *Vies des saints*, les *Discours* de Drogon, sont divisés par endroits en séries de huit leçons, indiquées

1. Cf. Le Preux, *les Man. de Bergues*. (Mém. Soc. Antiq. Morinie, 1851.)

par Lectio I, II, etc... avec *Tu autem* à la fin. Il était pratique de mettre en un seul recueil les textes à lire et ceux à chanter. Certains indices feraient penser à un livre destiné à un soliste. En tous cas, le manuscrit servait de *propre* à l'abbaye de Bergues pour la fête des trois patrons Winnoc, Oswald, Levinne :

Hi sunt tres aeternitatis columpnae[1],
Quos Trinitas huic providit ecclesiae :
Winnocus, Oswaldus, cum Levinna,
Quorum nos salvent suffragia.

*
* *

La raison pour laquelle sainte Levinne n'a pas d'office, c'est que ces offices sont — comme on les appela plus tard — des *histoires* tirées de la vie du saint. Or, sainte Levinne n'a point d'histoire.

Tout ce que Drogon en sait, c'est qu'elle fut martyrisée au VIIe siècle dans le pays de Sussex. Les documents ont-ils péri ? ou n'a-t-on pas pris le soin d'en recueillir ? Drogon se le demande ; il doit se contenter de faire le récit de la translation à Bergues des reliques de cette sainte (1058) dont il fut témoin.

Les reliques de saint Oswald étaient à Bergues depuis 1038 environ.

Pour saint Winnoc on sait que, mort à Wormhoudt en 717, il fut canonisé quelques mois plus tard. Les reliques furent transportées à Saint-Omer, puis en 900 à Bergues. Plus de cent ans après, le comte de Flandre, Bauduin le Barbu, confia les reliques aux religieux du monastère qu'il venait de fonder. On célébrait jusqu'à la Révolution trois fêtes en l'honneur de saint Winnoc : déposition (novembre), translation (septembre), élévation (février). Ces détails ont leur importance.

Deux autres offices de saint Oswald ont été ailleurs composés :

1° Il faut encore signaler dans le manuscrit 472 de Saint-Gall, fol. 124, une séquence « sine notis » *De sancto Oswaldo.*

En voici le début :

[O Deus virtutum tu sator]
Rex moderator temporum,
cunctorum iustorum martirum victoria,
in tuis sanctis praedicaris mirabilia...

2° Un office rimé de saint Oswald se trouve au British Museum (Harl. Ms. 4664, Breviar. of Coldingham). Cet office est dans le même genre que celui de Bergues, mais peut-être plus récent, et certainement moins joli. Les antiennes sont en prose assonancée ; les répons sont formés de trois hexamètres. Deux hymnes : *Regalis ortus* (?) *sanguinis* (3 str.) et *Christi fidelis armiger* (3 str.), plus une doxologie : *Oswalde iam regi*

1. Nous avons ajouté la ponctuation et remplacé par *ae* l'*e* cédillé. Pour le reste, nous conservons l'orthographe du copiste.

tuo. — Une seule pièce est commune avec l'office de Bergues : l'antienne *Gloriose Rex.*

L'hymne de saint Winnoc actuellement en usage à Bergues est un amalgame des deux anciennes hymnes : *Audi, poli rex gloriae* et *Terris iubar iam spargitur.* Elle n'a plus de mélodie propre. De même l'antienne « super Magnificat » : *Insignis pater*, que l'on chante encore, a perdu sa mélodie originale, si intéressante pourtant.

Voici le texte intégral des pièces liturgiques que donne notre manuscrit en l'honneur de saint Winnoc.

IN VIGILIA SCI WINNOCI ABBATIS

Super Magnificat *antiph.*

Insignis pater et defensor Winnoce, ora pro nobis regem tuum : ut per te in hac nos via dirigat, atque verae lucis deducat in patria : ubi tecum epulemur in laeticia, et cum angelis dicamus alleluia.

Invitat.

Venite, oves pascuae Dei, et intrate in gaudia Winnoci, qui cum corona gloriam possidet angelicam.

In 1° Noct.

A. Cristi miles Winnocus, claro stemmate in mundi salute[m] editus, ab infantia in militiam electionis Domini migravit *Ps.* Beatus vir.

A. Sprevit natalium gloriam, sprevit et patriam ; tanquam cum patriarcha Abraham audisset : egredere de terra et de cognatione tua. *Ps.* Quare fremuerunt.

A. Adhuc ut totus e mundo avolaret, habitu monachum et animo se fecit ; et sub Bertino patre onus et iugum Domini tulit. *Ps.* Dne quid multiplicati.

A. Spiritus sanctus in humili Winnoci mente quievit, et speciosis signorum miraculis exaltavit, qui se in evangelicum parvulum convertit. *Ps.* Cum invocarem.

A. Iam tum aetate media ieiuniis et longis senuit vigiliis, cum tamen emeritos artus, omnium primus, omnibus servire coegit. *Ps.* Verba mea.

A. Fiebant mirum dictu coelitus opera quibus sanctus instabat ; ipse vero manibus in coelum tensis et clauso *h*ostio, orabat patrem qui est in coelis. *Ps.* Dne Dns.

℣. Voce mea.

Resp. Bertinus pater Cristi intuens tyronem antiquo hosti concertantem, lamiamque vincentem, * evangelice eum ponit, ut eat et fructum ferat. ℣. Videns etenim in omnibus viis suis iuvenem deduci flamine sancto.

℟. Accinxit se in opus manuum atleta praecluis, * et cum commilitonibus Cristo ecclesiam fundavit. ℣. Spreta natalium gloria manuum comedebat labores.

℟. Constitutus aurigare currum Cristi, vir Dei plenus, exemplo sui, subditos in angelicam traxit vitam. ℣. Gradu et merito summus, non ministrari sed cum Cristo delegit ministrare.

℟. Dum mirantur in milite claro hac virium inopia, hac operum copia, in cella exploratus lumina et palmas * coelo tensus conspicitur, * et mox mola currens figitur. ℣. Propitia Deitas atletae sui opus amministravit ; ipse autem psallebat et orabat coelo fixus lumina et palma. Gloria.

A. Bayart.

(*A suivre.*)

UNE

Classe de Chant platonicienne

IV

MANUEL DES CLASSES DE CHANT.

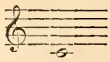
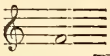
Pour faciliter sa tâche, le maître mettait entre les mains de ses jeunes élèves, comme aujourd'hui, des recueils de poésie, dont la musique était notée au-dessus de chaque mot [1]. Mais si nous lui demandions de nous ouvrir les trésors d'un répertoire scolaire, nous y reconnaîtrions vite l'esprit sévère qui les a recueillis. On le dirait rédigé par quelque

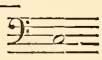
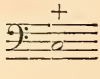
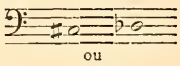
1. Il est facile de se rendre compte de l'aspect d'une telle écriture musicale : elle a été fidèlement conservée dans les ouvrages grecs anciens. On l'a reproduite souvent. Cf., si l'on veut, pour tous les détails de la notation soit vocale, soit instrumentale.

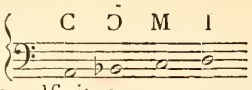
a) Gevaert, *op. cit.*, tome Ier, p. 393.

b) Hugo Riemann, *Diction. de musique*, traduit de l'allemand par Georges Humbert (Perrin et Cie, 1899, Paris).

c) H. Gleditsh, *Metrik der Griechen* (Munchen, 1901).

Ainsi la note N, prise dans la tablature des voix correspond au  et dans celle des instruments au 

Ainsi la lettre E droite, équivaut à  cette même lettre couchée Ξ, vaut la note de même nom, diésée de $\frac{1}{4}$ de ton seulement : c'est-à-dire  ou : *plus do* ; tournée de droite à gauche (Ξ), elle vaut 

Principe de la solmisation, soit 

les 4 cordes d'un tétracorde accordé diatoniquement, on les solfiait en prononçant sur chaque note, en allant du grave à l'aigu, les syllabes τα, τη, τω, τε ; en d'autres termes, on prononçait

éphore de Sparte. N'espérons pas y trouver autre chose que des hymnes à l'honneur des dieux et des éloges des grands hommes[1] : cela seul convient à des guerriers. Qu'y lisons-nous ? D'abord les chants des poètes respectés pour leurs vertus et leurs belles actions : ce choix sera fait par les magistrats chargés du soin de l'éducation[2]. Mais pour que ce magistrat garde bien la consigne, Platon lui trace une ligne de conduite, tout un système d'expurgation des auteurs les plus aimés et les plus admirés de tous les Grecs.

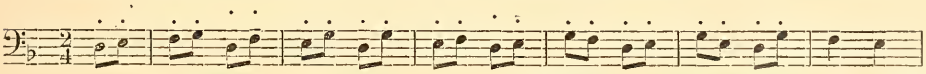
Maintenant, qu'on ne daube pas trop fort sur ces préfets d'études, jésuites ou autres, de vieille école, pour avoir donné d'Homère ou d'Aristophane des éditions *ad usum Delphini*. Ils ont marché, après tout, sur les brisées du divin Platon. Car ce païen, tout jaloux de la moralité de ses futurs guerriers, voulait que l'on ne fît connaître aux enfants que des chants corrigés d'Eschyle ou d'Homère, ne parlant que d'un dieu bon[3] ; et malgré tout le respect que Platon professe pour le maître des tragiques[4], il défend qu'on donne à chanter à ses élèves-choreutes, des passages où Homère [ou d'autres poètes] montrent les dieux gourmands[5], voluptueux[6], ravisseurs, pleureurs[7], menteurs[8] ; mais il faut leur faire chanter des choses qui les poussent à la tempérance et à l'obéissance aux lois, comme cela se pratique à Sparte.

C'est en effet ce que pensaient ces austères guerriers de Lacédémone qui chassèrent de Sparte le fameux poète Archiloque pour avoir chanté :

Fol es qui d'un bouclier te soucies :
J'ai bien jeté le mien dans les orties,
Quoiqu'il fût bon, mais pour me le garder
Je n'ai voulu ma vie hasarder[9].

τα, sur la plus grave des notes du tétracorde (l'hypate) ;
τη sur la 2e (la parhypate) ;
τω sur la 3e (le lichanos) ;
τε sur la 4e (la nète). Ces règles subissent des modifications que j'omets.

Voici, à titre de curiosité, la notation moderne d'une phrase antique, que Saint-Saëns a utilisée, dans son *Antigone*, pour l'introduction du 1er stasimon (1er épisode) : « πολλὰ τὰ δεινὰ, κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον. C'est un pizzicato très saisissant, dont on trouvera la notation antique dans les ouvrages cités plus haut.



Le plectron était un petit instrument analogue à l'écaille dont on se sert pour pincer les cordes de la mandoline ; on ne s'en servait pas exclusivement : les doigts de la main gauche devaient aussi parfois pincer les cordes de la lyre.

1. Platon, *Rép.*, x, 607 a ; Plutarque, *De Mus.*, xvii, 3, etc.
   Lois, vii, 801 e.
   Rép., iii, 398 a, etc.
2. Platon, *Lois*, vii, 801 d [et 817 d, pour la revision des tragédies].
3. Platon, *Rép.*, ii, 377 d ; 378 ; 383 a, c.
4. Platon, *Rép.*, x, 595 c.
5. Platon, *Odys* , ix, v. 8.
6. Platon, *Iliade*, xiv, v. 291.
7. Platon, *Rép* , iii, 388 b, c.
8. *Id.*, *ibid.*, 382 e.
9. Traduction d'Amyot. Plus exactement : Quelque Saïen maintenant se pare de

C'eût été insulter les Muses que de faire servir la musique à de la mauvaise besogne, et la légende raconte qu'on ne les insulte pas sans danger, s'il est vrai que Thamyris paya cette effronterie chèrement : il perdit la voix, la vue et l'esprit, et de désespoir jeta sa lyre dans un fleuve de Messénie [1]. Il y aurait péril, ne serait-ce qu'à toucher leur instrument de prédilection : l'Eubéen Linos avait reçu, dit-on, d'Apollon, une lyre à cordes de lin, il y substitua des cordes à boyau qu'il jugeait plus harmonieuses. Apollon lui ôta la vie [2].

A vrai dire, on les insulte bien plus, les dieux, en publiant leurs défauts honteux : « Un père aussi vicieux que Jupiter, une femme « aussi insupportable que Junon, encore moins aussi infâme que Vénus, « un ami aussi brutal que Mars ou un domestique aussi larron que « Mercure... [3] » ne sont pas faits pour inspirer la vertu aux jeunes gens.

Le dieu de Platon, celui qu'il faut faire connaître et chanter aux enfants, est de toute perfection [4].

Il permettra donc Pindare, dont les dieux sont plus purs et plus parfaits, plus spirituels que ceux d'Homère. Aucune laideur physique ou morale n'approche d'eux ; l'illustre boiteux Vulcain, si souvent mis en scène par Homère, ne paraît pas chez Pindare. Apollon n'y ment pas et nul mortel ne saurait tromper son regard infaillible [5]. Ils ne sont pas disputeurs [6]. Pindare serait adopté par Platon, sur ce seul mot : « O fils de Tantale, je parlerai de toi autrement que nos pères [7]. » D'ailleurs, « les belles pensées et les belles paroles que lui emprunte Platon montrent « assez qu'il est de ceux que les maîtres de chœur pourront accepter « sans contrôle [8]. »

Encore moins permettra-t-il, on le devine bien, que l'on montre à ces élèves la représentation des choses qu'il leur est déjà défendu de chanter, car les défauts des dieux s'y étalent d'une façon plus palpable. Ces pauvres dieux y sont parfois assimilés à des marionnettes. Quand Platon voyait ces êtres divins, descendus [malgré eux], au moyen de poulies et de machines, ou hissés à volonté avec des cordes, pour terminer d'une façon soi-disant religieuse quelque tragédie d'Euripide, en offrant à la piété du peuple ce ridicule aliment, il pensait avec raison

mon bouclier, belle arme, abandonnée par moi dans un buisson ; hélas, après tout, j'ai fui l'heure fatale de la mort ; adieu, l'ancien bouclier, j'en achèterai un neuf qui le vaudra bien. » Cf. Croiset : *Hist. de la litt. gr.*, II, p. 184.

Cf. Archiloque, *Frag.* 6 ; cf. Plutarque, *Instit. Lacon.*, XXXIV.

1. *Iliad.*, 594-600 ; *Odyss.*, VII, 64.

2. Plutarque, *De Mus.*

3. Fénelon, *Lettre à l'Acad.* (*Anciens et Modernes*, X).

4. *Timée*, 37 c. Créateur, γεννήσας ; père, πατήρ ; plein de bonté, ἀγαθός ; exempt d'envie, φθονοῦ ἐκτὸς ὤν, et voulant que sa créature lui ressemble, « πάντα μάλιστα γένεσθαι, ἐβουλήθη παραπλήσια ἑαυτῷ ». Cf. aussi Plutarque, *Quaest. Plat.*, II, 1.

Dans les *Lois*, II, 672 b, on voit que Platon n'accepte pas davantage les légendes grossières dont les poètes se sont plu à charger la mémoire de Bacchus.

5. Pindare, *Pyth.*, III, 46-54.

6. *Id.*, *Olymp.*, IX, 54.

7. *Id.*, *ibid.*, I, 54-59.

8. Croiset, *Hist. de la littérature grecque*, tome II ; Pindare, p. 378.

que c'eût été dégrader les dieux dans la pensée des jeunes guerriers que de donner en spectacle leurs petits manèges, j'allais dire leurs « trucs » par lesquels ils régissent le monde [1].

Les poètes que Platon recommande à ses petits hoplites sont ceux qui, pénétrés d'un profond respect pour les dieux, exaltent encore les vertus militaires, et ce que nous trouverons aux premières pages du manuel scolaire, ce seront les ἐμβατήρια de Tyrtée [2] ou de Callinos, ces airs virils, destinés à charger l'ennemi et qui sont moins, comme le dit Croiset, des poèmes que des coups de clairon. En voici un écho : « Allez, enfants de Sparte, féconde en hommes, jeunesse citoyenne, « couvrez votre gauche du bouclier, lancez le trait avec audace, et n'é- « pargnez pas votre vie : car ce n'est pas l'usage à Sparte..., etc... » Voilà certainement le type des poésies que Platon voulait que les enfants chantassent par cœur [3].

Ce qu'il aime encore entendre, ce sont les échos de la vieille morale traditionnelle, « μηδὲν ἄγαν », les vers patriotiques de Solon [4], les enseignements moraux de Théognis [5], les remarquables créations d'Olympe, ses nomes et ses σπονδεῖα, dont il fait un si bel éloge [6], les Ἐπινίκαι de Simonide, écrites pour chanter les gloires d'Athènes, Marathon, Salamine, Platée. « Là tout est viril, jusqu'à ses thrènes, qui sont plutôt des hymnes élogieux à l'adresse des héros que des lamentations de pleureuses homériques » [7]. On voit par les dialogues de Platon que les poèmes de Simonide étaient encore de ceux où les esprits cultivés d'Athènes aimaient à chercher la formule définitive de la sagesse usuelle [8]. Comme ils devaient chanter avec enthousiasme, ces petits soldats, l'éloge de Léonidas et de ses compagnons !

Pour eux,

> Pas de tombeaux, mais des autels ;
> Pas de larmes, mais des hymnes ;
> Pas de lamentations, mais des éloges !

En feuilletant encore le répertoire platonicien, nous y lisons une page de Tynnicos de Chalcis, ce péan que Platon considérait comme le plus beau de tous les chants et qu'il appelait « une trouvaille des Muses, εὕρημα τι Μοισᾶν », empruntant ces mots à Tynnicos lui-même [9].

Enfin il ne pouvait rien y avoir de plus éducateur que les odes de

1. Platon, *Cratyle*, 425 : « ὥσπερ οἱ τραγῳδοποιοί, ἐπειδάν τι' ἀπορωσιν, ἐπὶ τὰς μήχανὰς καταφεύγουσι, θεοὺς ἄιροντες..... »
2. Plutarque, *Lycurgue*, 22.
3. Platon, *Lois*, IX, 858, et Eschine, *Contre Ctésiph*, 73 : οἶμαι ἡμας παῖδας ὄντας τὰς τῶν ποιητῶν γνώμας ἐκμανθάνειν ἵν' ἄνδρες ὄντες αὐταις χρώμεθα. Cf. Croiset, *op. cit.*, t. II, p. 135.
4. Platon, *Timée*, 21 c ; *Banquet*, 209 e, etc.
5. Platon, *Lois*, I, 630 a ; VII, 811 a.
6. Platon, *Minos*, 318 b ; *Conviv.* 215 c, etc.
7. Croiset, *op. cit.*, tome II ; *Simonide*, p. 343. Cf. Platon, *Protag.*, 339 a ; *Rép.*, I, 331 e, etc.
8. Platon, *Ion*, 534 d.
9. Platon, *Lois*, II, 660 e et 661 d.

Pindare, ce poète qui place, comme l'exige Platon, la condition du bonheur dans la vertu, qui célèbre partout le côté vigoureux et grand des choses, la jeunesse robuste et bouillonnante (Pyth. IV, 318), qui préconise avant tout dans la cité le bon ordre, la discipline, la conservation des vieilles lois doriennes [1], la tempérance, en chantant avec Théognis, mais avec plus d'autorité que lui, Μηδὲν ἄγαν [2].

Nous ne rencontrerons donc pas dans ce recueil une seule page licencieuse. Nous n'y trouverons rien, et pour cause, de ce Kinésias, si vertement blâmé par Platon d'avoir avili la musique [3], ce maléficié de corps et d'esprit qui a souvent servi de pâture à la verve méchamment comique d'Aristophane [4], et qui passait d'ailleurs pour impie et malhonnête. On n'y voit pas non plus les poésies de Mimmerme, ce sceptique voluptueux et mélancolique, poète de l'amour et dont toute la morale était « mieux vaut mourir que vieillir » ; ni même celles d'Anacréon, ce délicieux rieur, qui avait fui, lui aussi, comme Archiloque, le champ de bataille, mais en gardant son bouclier, et qui n'a jamais rien pu composer de grave ou d'austère. En un mot, on n'y rencontre rien qui ne rappelle ou la piété envers les dieux ou la tempérance que l'on doit garder en toute chose.

1. Pindare, *Olymp.*, XIII, 6.
2. Platon, *Lois*, VII, p. 811 a.
3. Platon, *Gorgias*, 501 e. Dans ce passage, Kinésias est blâmé : 1° de ne pas s'occuper dans sa musique de rendre les auditeurs meilleurs ; 2° de chercher les flatteries du peuple.
4. Aristophane, *Oiseaux*, v, 1372 ; *Lysist.*, v, 845 ; *Grenouilles*, v, 153. Cf. aussi Plutarque, *De Mus.*, XXX, 4 : « Kinésias, boiteux, très grand, très faible, et tellement mince, qu'il était obligé, pour ne pas se casser les reins, de porter une cuirasse de bois de tilleul, ce qui le fit appeler Phylirin (φιλυρα). »

YVES LANGLOYS.

(*La fin au prochain numéro*).

LE RÉPERTOIRE MODERNE

Nous sommes en mesure d'annoncer définitivement la reprise de la publication du *Répertoire moderne de Musique religieuse vocale et d'orgue*. A dater d'aujourd'hui, la souscription peut être envoyée au Bureau d'Édition. On l'a uniformément établie à 15 centimes la page, soit pour les motets, soit pour les pièces d'orgue, soit pour ces deux séries. Les envois d'œuvres nouvelles se feront tous les trimestres, et le maximum d'envoi ne dépassera jamais deux cents pages dans l'année.

Disons de suite que, parmi les œuvres nouvelles qui continuent les séries commencées, figurent déjà :

Pour la série vocale :
Salut à 4 voix mixtes, abbé C. Boyer, nos 81 et 81 *bis* (voir à la Bibliographie).
Pie Jesu, à 2 voix d'hommes et orgue, abbé L. Perruchot, no 82.
O sacrum convivium, à 2 voix d'hommes et orgue, id., no 83 (voir ci-après).
Salve Regina, à 2 voix égales et orgue, Léon Canton, no 84.
Ave Maria, à 2 voix égales et orgue, id., no 85.

Pour les pièces d'orgue :
Versets pour *Magnificat* du 5e ou du 7e ton, Léon Canton, no 15.
id. du 8e ton, id. no 19 (voir ci-après).
Fantaisie sur deux thèmes, F. de la Tombelle, no 21 (voir à la Bibliographie).

Nos lecteurs trouveront ci-joint un bulletin de souscription.

NOTRE SUPPLÉMENT

Nous avons déjà fait connaître à nos lecteurs par les encartages ou la bibliographie deux des œuvres ci-dessus annoncées. Aujourd'hui, nous donnons la partie vocale de l'*O sacrum convivium* de M. l'abbé Perruchot et des versets de M. L. Canton.

La première de ces œuvres, très expressive et d'un grand effet, demande des chanteurs sûrs d'eux-mêmes, ne se laissant pas dérouter par la polyphonie instrumentale qui les accompagne. Avec un peu d'étude, des exécutants modestes arriveront cependant à très bien rendre cet intéressant motet.

Les versets de M. Canton, qui conviennent soit à l'orgue, soit à l'harmonium, de genres différents, sont construits soit sur le thème du huitième ton, soit sur des renversements ou des contresujets qui se prêtent très heureusement au développement demandé par cette forme. Nous en avons pour l'encartage choisi quatre, les nos 1, 2, 4 et 5, qui donneront une juste idée de cette œuvre pas difficile.

Henry Noël.

BIBLIOGRAPHIE

Nous donnerons prochainement un compte rendu détaillé des ouvrages suivants qui viennent de paraître : Office de Pierre de Corbeil (office de la Circoncision), improprement appelé « office des fous », par M. l'abbé H. Villetard ; Catalogue de manuscrits de musique byzantine ; introduction à la paléographie musicale byzantine, par M. A. Gastoué.

VIENT DE PARAITRE :

Salut à quatre voix mixtes, par l'abbé Boyer ; nos 81 et 81 *bis* du *Répertoire moderne*, au bureau d'édition de la *Schola* ; partition avec réduction des voix, 3 fr. ; parties de chœur, 0 fr. 75 ; *Laudate* seul, partition, 1 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 25.

Fantaisie sur deux thèmes, pour orgue, par F. de la Tombelle ; no 21 (orgue) du *Répertoire moderne*, au bureau d'édition de la *Schola*, 3 fr. net.

Deux des meilleures œuvres parues jusqu'ici au *Répertoire moderne*. Le « Salut » de M. l'abbé Boyer (dont nous avons donné le mois dernier en encartage le *Laudate* final) contient cinq pièces : *Peccavi super numerum arenae maris ; Porta caeli et stella maris* ; *Tu es Petrus ; Tantum ergo ; Laudate*. Toutes sont écrites à quatre voix mixtes, sans accompagnement. La première, dont le texte est emprunté à un répons de l'office des dimanches, est tout à fait palestrinienne de forme et d'inspiration, les autres sont au contraire conçues dans des genres très modernes. Le motet à la Vierge est un charmant répons, d'exécution facile, avec verset en quatuor (soli). Le *Tu es Petrus* produit un grand effet, et le *Tantum ergo* est très mélodique. Nous avons parlé récemment du dernier morceau de ce salut, qui obtiendra certainement le succès le plus vif, et est à la portée des maîtrises chantant habituellement à quatre parties.

La *Fantaisie* pour orgue, de M. de la Tombelle, est une œuvre développée et fort intéressante. Elle est écrite, avec pédale obligée, sur deux thèmes : l'un profane, la ravissante « chanson de Nougolhayro », dont l'idée se rencontre en plusieurs noëls anciens ; l'autre liturgique, l'hymne de l'Avent, *Conditor alme siderum*. Une introduction amène le premier thème, tour à tour exposé et développé en deux mouvements, et sur lequel vient se greffer le second thème, accompagné de fragments du premier. Après ce second développement, une fugue finale, avec effets de sonorités des vieilles orgues, en pastiche des maîtres anciens, ramène les deux thèmes et conclut par une coda grandiose. Cette pièce n'est que d'une difficulté moyenne.

LES REVUES (articles à signaler):

Bulletin français de la S. I. M., décembre. Elie Poirée : La Société internationale de musique en 1907. — Michel Brenet : Les musiciens de Philippe le Hardi. — Robert de Souza : Maeterlinck et Debussy (conférence prononcée à la *Maison des Arts*). — L. Laloy : La notation musicale (à propos de la *Notation musicale autonome* de M. Hautstond).

Revue musicale, 1er et 15 décembre. — B. : A propos de la lettre du Dr Richelot sur la « pensée musicale ». — J. Dador : Nuances d'intonation.

Le Monde musical, 30 novembre. — A. Giraudet : Gluck et les appoggiatures ; le premier acte d'*Iphigénie en Tauride*.

La Musique sacrée, novembre. — M. M. : Le Triton, suite.

Musica sacra (Gand), octobre-novembre. — Les examens de l'École de Malines.

The Musical Times, décembre. — F. G. E. : La bibliothèque du British Museum, I, la musique imprimée (avec reproduction d'anciennes estampes). — John E. Borland : La fantaisie en C de Byrd et son développement (XVIIe siècle). — John Goss : *Let the wicked forsake*, antienne à quatre voix sans accompagnement.

Church Music, novembre. — Wigornia : L'expression dans le plain-chant. — Max Springer : L'art d'accompagner le plain-chant (suite). — Witt : *Ave verum corpus*, à quatre voix ; Stehle : *Adoro te*, à quatre voix. (La même revue donne, sous le nom d'Arcadelt, un *Ave Maria* d'origine douteuse, et qui paraît une adaptation moderne sur une chanson ou une danse.)

Rassegna gregoriana, novembre-décembre. — K. Ott : L'hymnodie ambrosienne. — Y. Delaporte : Les hymnes du bréviaire romain, de Pie V à Urbain VIII.

Musica sacro-hispana, novembre. — Fr. Eusèbe Clop, O. F. M. : Polyphonie ou Monodie dans les églises conventuelles ?

Un nouveau périodique : Les *Mitteilungen* du diocèse de Paderborn (Allemagne) publient à partir de cette année une nouvelle revue de musique d'église : *Der Kirckenmusik*, sous la direction de M. le professeur H. Müller. Nous relevons en particulier dans le premier numéro une liste très intéressante de plusieurs traités musicaux du moyen âge conservés dans des manuscrits d'Erfurt, et en partie d'origine française. Félicitations et vœux à notre nouveau confrère. Quand donc une « Semaine religieuse » ou un « Bulletin diocésain » français pourra-t-il s'adjoindre ainsi un supplément liturgico-musical ?

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

COURS ET LEÇONS

Ces annonces sont reçues au prix de **20 fr.** *par an pour deux lignes; chaque ligne supplémentaire,* **5 fr.**; *moitié prix pour nos abonnés.*

M. L. Saint-Réquier, professeur à la Schola Cantorum. *Harmonie* simplifiée, théorique et pratique. Leçons particulières. à domicile et par correspondance. 36, Bd St-Germain, Paris, VIe.

Mme Jumel, professeur à la Schola Cantorum. *Chant grégorien*. Leçons particulières. Cours de chant grégorien pour dames et jeunes filles du monde. 55 bis, rue de Ponthieu, le lundi, de 10 h. à 11 h. 1/2; 10 fr. par mois; se faire inscrire le mercredi, de 3 h. à 6 h., ou par correspondance, 13, rue Pascal, Paris, Ve.

M. A. Gastoué, professeur à la Schola Cantorum et à l'Institut catholique. *Chant grégorien* théorique et pratique, contrepoint, *histoire de la musique*, leçons particulières. 108, Bd Arago, Paris, XIVe.

Mme A. Gastoué. *Chant*, pose et gymnastique de la voix, méthodes du Conservatoire et de la Schola, leçons particulières. 108, Bd Arago, Paris, XIVe.

M. J.-J. Nin. Cours et leçons de *piano*. 53, rue des Tennerolles, villa des Tilleuls, Saint-Cloud (Seine-et-Oise).

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire.....	**1.50**	La boîte de 100 tablettes.....	**4. »**
— supérieure.....	**1.80**	Par 3 boîtes.....	**3.50**
		Chocolat surfin, le 1/2 kilog....	**2.40**

Il se vend pour l'entretien du Culte et du Clergé de Plaisance

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

5 0/0 d'escompte au-dessus de 10 francs.

En province, tous nos envois sont faits en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0 fr. 60) sont à la charge du client. Franco de port au-dessus de 10 francs.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu Proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement. »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.
Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)
Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.
Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 2

Février

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

DÉPOSITAIRES DE LA TRIBUNE

AIGUIER, 27, rue Saint-Ferréol, *Marseille*.
BOSSARD-BONNEL, 1 et 3, rue Nationale, *Rennes*.
JANIN Frères, 10, rue du Président-Carnot, *Lyon*.
MENESSON, 10, rue Carnot, *Reims*.
COURTOIS, 17, rue Grande-Chaussée, *Lille*.
FRANÇAIS & Cie, 109, boulevard de la Liberté, *Lille*.
GROLLEAU, 10, rue Voltaire, *Angers*.
DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta, *Nancy*.
BITON, libraire, *Saint-Laurent-sur-Sèvre* (Vendée).
G. STOMPS, *Luxembourg* (Grand-Duché).

Chemins de fer de Paris-Lyon-Méditerranée

Voyages à itinéraires facultatifs de France en Algérie, en Tunisie et aux Echelles du Levant ou vice-versa.

La Compagnie délivre, toute l'année, des carnets individuels ou collectifs, de 1re, 2e et 3e classe, pour effectuer, à prix réduits, des voyages pouvant comporter des parcours sur les réseaux suivants : 1° Paris-Lyon-Méditerranée, Est, Etat, Midi, Nord, Orléans, Ouest, P.-L.-M.-Algérien, Est-Algérien, Etat (lignes algériennes), Ouest-Algérien, Bône-Guelma, Sfax-Gafsa ; — 2° sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie générale transatlantique, par la Compagnie de navigation mixte (Compagnie Touache) ou par la Société générale de transports maritimes à vapeur ; — 3° sur les lignes maritimes desservies par la Compagnie des Messageries maritimes. — Ces voyages, dont les itinéraires sont établis à l'avance par les voyageurs eux-mêmes, doivent comporter, en même temps que des parcours français, soit des parcours maritimes, soit des parcours maritimes et algériens ou tunisiens ; les parcours sur les réseaux français doivent être de 300 kilomètres au moins ou comptés pour 300 kilomètres.

Les parcours maritimes doivent être effectués par les paquebots de l'une seulement des quatre Compagnies de navigation participantes ; ils peuvent cependant être effectués à la fois par les paquebots de la Compagnie des Messageries maritimes et par ceux de l'une quelconque des trois autres Compagnies de navigation

Validité. — Les carnets sont valables pendant 90 jours, à compter du jour du départ, ce jour non compris ; mais ils sont valables 120 jours lorsqu'ils comportent des parcours sur les lignes desservies par la Compagnie des Messageries maritimes. Faculté de prolongation moyennant paiement d'un supplément.

Arrêts facultatifs dans toutes les gares du parcours.

Demande de carnets. — Les demandes de carnets peuvent être adressées aux chefs de toutes les gares des réseaux participants ; elles doivent leur parvenir cinq jours au moins avant la date du départ.

Sports d'hiver à proximité de Nice et de Cannes

La station alpestre de Thorenc, située à 1.260 mètres d'altitude, près de Nice et de Cannes, a organisé depuis le 15 janvier des sports d'hiver (patinage, skis, luge, toboggan, bobsleigh).

Thorenc, où se trouve un hôtel chauffé à la vapeur, est desservi quotidiennement par un courrier automobile partant de la gare de Grasse.

Départ de Grasse à 10 h. du matin ; arrivée à Thorenc à midi et demi.

Départ de Thorenc à 2 h. 1/2 de l'après midi ; arrivée à Grasse à 4 h. 1/2 de l'après-midi.

Quatorzième Année | N° 2 | Février 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Étude de rythmique grégorienne. . . . . . S. G. Mgr Foucault.
Nouvelles de la musique d'Église.
Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald (suite). P. Bayart.
Une classe de chant platonicienne (fin). . . . . . Yves Langloys.
Nécrologie : S. E. le cardinal Richard. . . . . . La Rédaction.
La réédition des Cantates de Clérambault.
Les Revues. — Notre Supplément. . . . . . Henry Noël.

Étude de Rythmique grégorienne

Rappelons brièvement que la rythmique grégorienne n'est que la *monnaie* de la rythmique gréco-romaine. Toute la rythmique grégorienne a été résumée par Gui d'Arezzo en quatre *relations* par lui énumérées au chapitre xv de son *Micrologus*.

Le temps premier (dans les morceaux de style syllabique ou quasi-syllabique) est indivisible.

On peut le représenter par la noire ♩.

Les enchaînements de temps premiers se font d'après les quatre combinaisons ou relations suivantes :

A	1 + 1	égale	2
	1 + 2	—	3
	1 + 3	—	4
B	2 + 2	—	4
	2 + 3	—	5
	2 + 4	—	6
C	3 + 3	—	6
	3 + 4	—	7
	3 + 5	—	8
D	4 + 4	—	8

Ici deux observations : 1° Les vingt-huit pieds de la métrique gréco-romaine, plus le dochmiaque (3 + 5), qui est spécial à la métrique grecque, sont tous coulés dans ces quelques moules, ainsi qu'on peut s'en assurer en analysant un vers de Virgile ou d'Horace.

2° La rythmique grégorienne emploie *tous et chacun* de ces pieds rythmiques. Je l'ai souvent soutenu, et j'en trouve une confirmation aussi agréable qu'inattendue sous la plume de Dom Pothier lui-même [1].

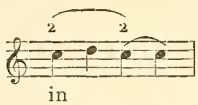
Citant le manuscrit 75, f° 192, de la bibliothèque publique de Louvain, Dom Pothier nous offre un tableau de rythmes, tous empruntés au chant grégorien et qui reproduisent les combinaisons rythmiques de la métrique latine.

C'est ce que j'ai toujours dit, et je n'ai jamais dit autre chose.

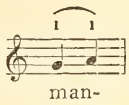
Malheureusement Dom Pothier cherche aussitôt à détruire ce qu'il a édifié. Théoriquement, dit-il, c'est excellent ; mais en pratique, il n'y a pas à en tenir compte. Autant vaudrait dire que la table de Pythagore est excellente en théorie, mais qu'elle est inutile en pratique.

En second lieu, Dom Pothier prétend que, dans le chant grégorien, on ne trouve pas réellement des pieds métriques, dactyles, spondées, ïambes, etc... [2]. Il est facile de prouver le contraire. Il suffit pour cela de se reporter à la messe *Loquebar*, éditée par ses soins dans le *Commune Sanctorum*.

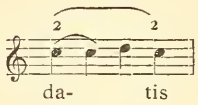
Examinons la mélodie des mots *in mandatis tuis* :



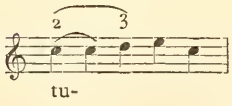
c'est-à-dire ∪ ∪ — formant anapeste.



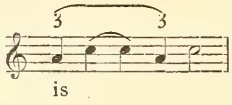
c'est-à-dire ∪ ∪ formant pyrrhique.



c'est-à-dire — ∪ ∪ formant dactyle.



c'est-à-dire — ∪ ∪ ∪ formant péon 1er.

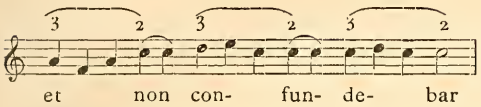


c'est-à-dire ∪ — ∪ — formant diïambe.

1. *Revue de Grenoble*, n° de novembre-décembre 1907.

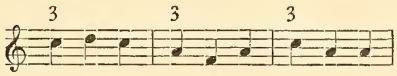
2. Nous croyons qu'il n'y a là qu'un simple malentendu entre S. G. Mgr Foucault et le Rme P. Dom Pothier. Nous avons cru comprendre seulement que Dom Pothier veut dire que, dans le chant grégorien, il n'y a point ordinairement de rythme préconçu en forme de combinaisons de longues et de brèves toujours régulièrement distribuées, comme l'auraient voulu certains rythmiciens à l'esprit étroit et antiartistique. Cette réserve faite, reconnaissons que Mgr Foucault et Dom Pothier sont absolument d'accord en pratique. (N. D. L. R.)

Si nous prenons la mélodie des mots : *Et non confundebar*, que trouvons-nous ?



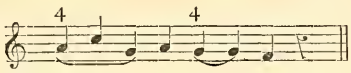
c'est-à-dire trois fois ∪ ∪ ∪ — formant trois péons 4e.

Et enfin, dans l'*alleluia* final, nous trouvons une série de tribraques, ∪ ∪ ∪ :



Lorsque vous rencontrez [1] dans un répons ou dans un graduel ♩ ♩♩, n'est-ce pas un vrai spondée, et lorsque vous trouvez ♩♩ ♩♩ ♩♩, n'est-ce pas un vrai molosse, le premier aussi vrai que *musam* et le second aussi vrai que *sylvestrem* ?

Enfin dans cette clausule si souvent répétée :



n'avons-nous pas un véritable procéleusmatique (∪ ∪ ∪ ∪) suivi d'un véritable spondée (— —) ?[2]

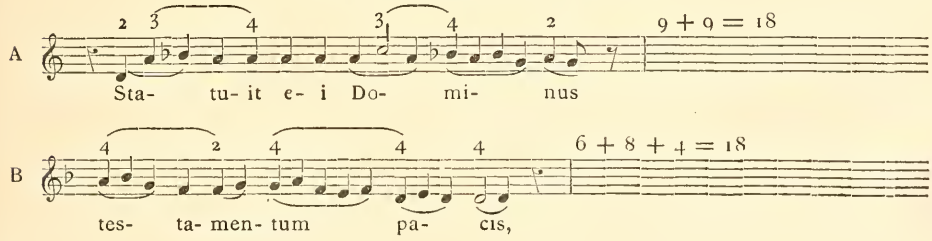
Deux conclusions s'imposent donc :

1° De l'inspection de l'Édition vaticane il ressort qu'il y a dans les rythmes grégoriens de véritables pieds métriques, ïambes, spondées, dactyles, anapestes, péons, etc...

2° Du tableau publié par Dom Pothier il ressort également que tous les rythmes grégoriens ont été coulés dans des moules métriques, qu'ils *peuvent* et *doivent* être exprimés en chiffres, suivant le principe que j'ai émis, et que Dom Pothier déclare accepter avec moi : les temps grégoriens se *comptent* et ne se *pèsent* pas.

Sous le bénéfice de ces observations, nous allons essayer de rythmer, *en les chiffrant*, trois introïts pris dans l'Édition vaticane du *Commune Sanctorum*.

INTROÏT STATUIT (M. : ♩ = 132)



1. Par exemple dans le Graduel du 3e dimanche de Carême.

2. Cependant, la liaison des notes du premier neume, considéré comme formé d'une longue (résolue) et d'une brève par l'auteur du traité de Louvain ou celui du *Quid est cantus*, donne plutôt un dactyle — ∪ + ∪, c'est-à-dire, combiné avec le spondée final, la cadence si caractéristique de l'hexamètre latin. (N. D. L. R.)

C et prin- cipem fe- cit e- um: 6 + 8 + 4 = 18

D ut sit il- li sa-cer-do- ti- i di- gni- tas 12 + 12 = 24

E in ae- ter- num. 14 + 10 = 24

F *T. P.* Al- le- lu- ia. 6 + 4 = 10

G al- le- lu- ia. 10 + 10 = 20

On voudra bien remarquer que nous avons reproduit scrupuleusement l'Édition vaticane sans nous permettre aucun allongement ou abréviation. Là où il y a deux notes, nous avons mis une blanche 𝅗𝅥, c'est-à-dire l'équivalent. Pour les finales, nous avons appliqué deux principes : celui de Gui d'Arezzo : *diutius*, et *diutissime*, combiné avec celui de saint Augustin, à savoir que les finales doivent toujours être allongées de façon à compléter un rythme. C'est pour cela que dans le dernier *alleluia*, j'ai écrit pour finale (𝅗𝅥. ♩ 𝄾), afin de compléter le rythme de cinq temps, puisque toute l'incise est écrite en rythmes de cinq temps.

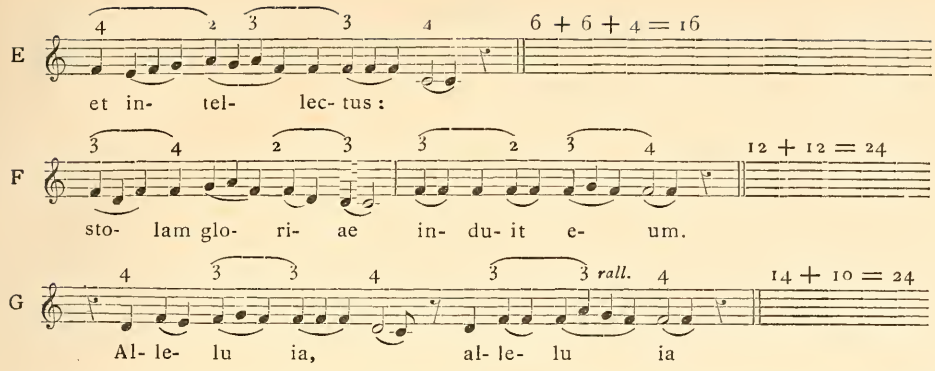
INTROÏT IN MEDIO (M. : 𝅗𝅥 = 132).

A In me- di- o Ec- cle- si- ae 6 + 6 + 4 = 16

B a- pe- ru- it os e-jus: 6 + 6 + 4 = 16

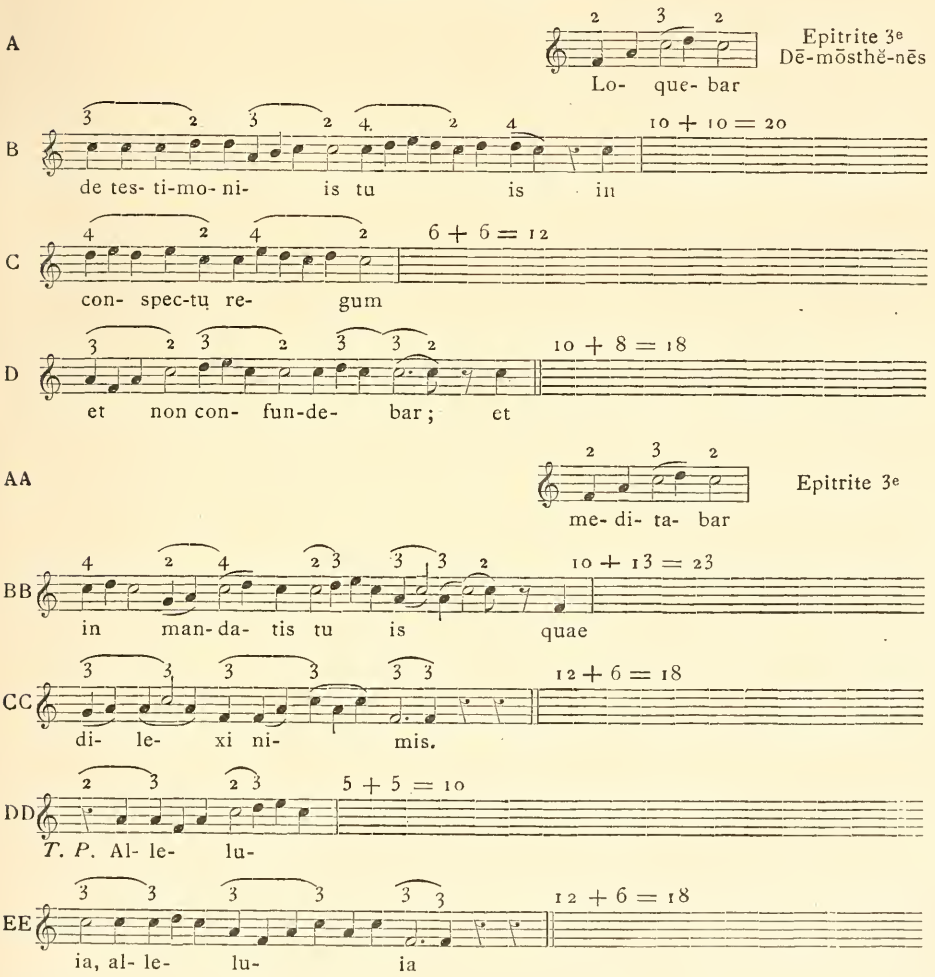
C et im-ple vit e- um Do- mi- 8 + 8 = 16

D nus spi- ri- tu sa- pi- en- ti- ae, 10 + 10 = 20



La seule remarque à faire sur ce magnifique *Introït*, c'est qu'il est admirablement équilibré.

INTROÏT LOQUEBAR



Outre les rythmes si variés de cet *Introït*, nous ferons remarquer les deux petites incises, *Loquebar* et *Meditabar*, que nous avons eu soin de mettre en vedette.

L'Évêque de Saint-Dié.

Nouvelles de la musique d'Église

PARIS

La «Manécanterie des Petits Chanteurs a la Croix de Bois. » — Depuis un ou deux mois, une petite confrérie d'enfants et de jeunes gens travaille à répandre dans les églises de Paris la musique palestrinienne et le chant grégorien. En janvier dernier — il y a juste un an — quelques étudiants commencèrent à réunir dans une bien modeste cabane, au fond de Vaugirard [1], une troupe d'enfants des écoles laïques qu'ils formèrent au solfège et au chant. Le zèle inlassable des grands et des petits eut vite fait de mettre l'œuvre à point. Les voix se sont fort joliment formées par un travail quotidien; de jour en jour la « manécanterie » se fit plus belle et s'orna très curieusement, les enfants y furent plus nombreux, tant et si bien qu'elle dut s'agrandir. En même temps la réputation des « petits chanteurs » vint aux oreilles de plusieurs curés de Paris qui les convièrent à leurs offices. C'est ainsi qu'on les vit — portant l'aube, l'amict et la croix de bois, — à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Saint-Louis-en-l'Ile, à Saint-Leu, à Saint-Étienne-du-Mont. Ils ont même chanté dans la chapelle des Bénédictines, rue Monsieur, devant Dom Pothier, qui les a vivement encouragés. Au reste, un double intérêt s'attache à cette œuvre : outre la valeur musicale de ses exécutions et de son répertoire, elle se recommande par son esprit profondément chrétien, par l'éducation si intelligemment pieuse qu'elle offre à ses petits élèves, par la foi intense qu'elle leur donne et par l'amour enthousiaste qu'ils lui rendent.

A Sainte-Geneviève des Grandes-Carrières, paroisse de récente fondation, M. Henri Potiron a été chargé d'organiser la maîtrise. Il n'a pas craint de se dépenser en allant tous les jours travailler à la formation musicale des enfants de la maîtrise. Aussi est-il arrivé à un résultat fort satisfaisant. Tous les dimanches le chant grégorien y est exécuté, et les jours de fête il alterne avec des motets palestriniens.

PROVINCE

Reims. — A la grand'messe de la fête de Noël, à la cathédrale, les morceaux suivants ont été exécutés par le séminaire et la maîtrise, sous la direction de M. l'abbé Thinot, maître de chœur : *Introït* et *Alleluia*, chant grégorien (Grand Séminaire), édition de Dom Pothier ; — *Kyrie* et *Agnus* à deux voix égales (Goller, musique cécilienne) ; — *Domine salvam* (Perruchot). — A vêpres : *Antiennes* et *Hymne*, chant grégorien (Grand Séminaire) ; — *Faux-Bourdons* (Perruchot) ; — *Magnificat*, modulation du XVIe siècle (Bernabei et Zachariis); — *Panis angelicus* (sur le choral : *Jesu mein Freunde*) ; — *Puer natus*, rythme grégorien ; etc. Les complies ont été chantées comme les vêpres, en chant grégorien, par le Grand Séminaire. Le *Bulletin religieux* du diocèse, auquel nous empruntons ces détails, ajoute : « L'assistance a été très

1. 11, rue Blomet.

heureusement impressionnée par le caractère grave de cette musique et le soin avec lequel elle a été exécutée. Un grand nombre de fidèles ont tenu à assister à l'office entier de complies pour en jouir plus longuement. »

A la réception de Son Eminence le nouveau cardinal, retour de Rome, les chœurs ont dit l'antique « acclamatio » *Christus vincit*, la litanie traditionnelle des VIII-IXe siècles, pleine de toute la rudesse et de toute la foi mâle de l'époque carolingienne et qui, dans la simple et puissante allure du rythme grégorien, très bien gardée par les exécutants : séminaristes, chantres et même les enfants du chœur, a été une solennelle et impressionnante prière pour l'Église, le Pape, le Pontife du diocèse : *Exaudi Christe ! Pontifici nostro Ludovico Josepho, virtus et benedictio ! Redemptor mundi, tu illum adjuva ! Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat !* « Christ, exaucez-nous ! A notre Pontife Louis-Joseph, vertu et bénédiction ! Rédempteur du monde, venez à son aide ! Le Christ est vainqueur, il règne, il commande ! » Le *Sub tuum* de Perruchot, à quatre voix mixtes, est suivi d'un *Tantum ergo* du Rme D. Pothier, le maître de la réforme grégorienne, dans lequel les séminaristes ont fait preuve des bonnes qualités de diction qui caractérisent si heureusement leur chant.

Roubaix. — Notre correspondant nous écrit : « Le chant grégorien fait des progrès par ici : mais quelle effrayante montagne de préjugés, de malentendus, d'ignorances il faut déblayer ! La *Schola* d'enfants et de jeunes gens de l'Institut Notre-Dame des Victoires marche à merveille ; leur dévoué directeur compte pousser loin leur instruction théorique : ils en savent déjà plus que beaucoup de nos maîtres de chapelle. Et comme ils sont intelligents et bien doués à tous points de vue, cela sera bon pour l'avenir. »

Rennes. — Au Grand Séminaire, la psallette chante maintenant passablement des motets grégoriens ou du chant palestrinien. A la dernière ordination, notre premier essai ne fut pas mauvais ; nous avions comme messe la messe des Anges, naturellement, puisque, paraît-il, c'est la messe des débutants. Les *Cantores* enlevèrent l'Alleluia *Adducentur Regi* d'une Vierge et Martyre. A l'offertoire, nous avions l'*O Amor, o bonitas* de M.-A. Charpentier. Pour Noël, nous avions les leçons du Ier nocturne, et la messe de Minuit en grégorien, avec, comme motet à l'offertoire, le *Verbum caro factum est*, de M. Ch. Bordes.

Nous avons eu le malheur de perdre, le mois dernier, celui qui a introduit le chant grégorien au séminaire ; mais son souvenir reste, et la tradition transmettra ce qu'il a si bien fait.

Rosporden. — A ceux qui ne cessent de répéter que le chant grégorien est impraticable, qu'en tous cas il ne peut s'adresser qu'à une élite, à des paroisses de grande ville, on peut répondre par le fait suivant.

Dans un canton de Basse-Bretagne, dans le Finistère, à Rosporden, le curé est arrivé à former lui-même une charmante psallette grégorienne répondant à toutes les exigences liturgiques. Deux ou trois chantres, une douzaine d'enfants en habits de chœur ; mais quelles voix d'enfants ! formées à faire envie à bien des maîtrises de cathédrale.

C'était récemment la fête du Sacré-Cœur de Marie. La messe *Salve sancta parens*, avec l'ordinaire de la sainte Vierge, fut chantée à la perfection : les enfants chanterent seuls, suivant la tradition, l'admirable Alleluia *Post partum*. D'après l'antique usage, l'*Angelus* fut chanté en cantique breton alterné avec les femmes de la nef. — Le soir, au Salut qui suivit les vêpres chantées avec une sérénité monastique, la prose *Omni die* fut excellemment interprétée. Au nom de l'art liturgique et grégorien, le signataire de ces lignes n'a pas hésité à aller féliciter chaleureusement les exécutants et surtout leur distingué directeur pour une exécution aussi soignée et pour son zèle à la cause du vrai chant grégorien, d'autant plus méritoire qu'en faisant exécuter les mélodies traditionnelles il renonce à son propre travail, l'édition de plain-chant encore en usage dans le diocèse de Quimper.

Ancien maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé... dut, à la demande de

Mgr Lamarche, rédiger une édition de plain-chant à l'usage du diocèse. C'était en 1890, époque du premier épanouissement du chant grégorien, lancé sous le nom de chant de Solesmes et apparaissant comme quelque chose de tout nouveau.

Avec une admirable dextérité, dans nos provinces de l'Ouest si inféodées au chant dit de Rennes, il arriva à restaurer ce chant, à le traduire d'une façon neumatique fort satisfaisante et surtout à obtenir l'insertion du *Kyriale* et des pièces pour le Salut dans le chant traditionnel. La notation était toujours moderne, celle des livres de Paris, — sauf les caudées supérieures du *podatus*, qui jouent de si vilains tours aux plain-chantistes, même néo-grégoriens. Cette notation, en ne heurtant aucun œil plus ou moins indisposé, sans aucune nouvelle figure, facilitera toujours la transition au chant et à la notation de l'édition vaticane. Le paroissien est précédé d'une magistrale préface, je dirai d'une méthode, des plus claires et des plus complètes de l'exécution grégorienne. Avec ce livre, on pourrait obtenir des résultats merveilleux, une exécution presque aussi parfaite qu'avec les livres de Solesmes.

C. de Guenyveau.

Saint-Céré (Lot). — Voici, avec de très faibles éléments, mais grâce au dévouement et au talent d'un excellent ami de l'art sacré, M. le Dr Brun, un aperçu des pièces exécutées aux dernières fêtes :

A Noël et à l'Epiphanie : Entrée, d'Aquin : Noël n° 3 en musette (orgue), extrait des *Archives* publiées par MM. Guilmant et Pirro. — Messe royale de Dumont, avec les interludes de la messe du 1er ton de André Raison. — *Tollite hostias* (Saint-Saëns). — *Ave verum* à 4 voix (Saint-Saëns) ; choral pour orgue *In dir ist freude*, de J.-S. Bach.

A l'Immaculée Conception : J.-S. Bach, toccata en *ré* mineur (Peters, IV, n° 4). — Messe grégorienne de B. M. V. *Cum jubilo*. Le splendide *Sanctus* de cette messe chanté en entier sans réponse d'orgue. — Pendant la consécration et l'élévation, interlude d'orgue de la 4e livraison des œuvres de Max Reger. — Widor : *Symphonie V*, allegretto cantando. — Hymne : *Ave maris Stella* (grégorien) avec les versets de Tebaldini (répertoire de la *Schola cantorum*). — Au Salut : *Concordi laetitia* (*Variae preces*), grégorien ; versets des antiennes des vêpres : Guy Ropartz (commun des saints).

Auxerre. — A l'église Saint-Eusèbe, les enfants de l'orphelinat commencent à chanter les offices des jours de fête en chant grégorien. Ils exécutent en général le propre de l'office *sans accompagnement* et alternent la messe et les psaumes avec quelques voix d'hommes. Les fidèles, d'abord un peu surpris de la prononciation et de l'accent nouveaux, se sont bientôt mis à les aimer, et l'entreprise ne peut que progresser, grâce à l'assistance bienveillante et éclairée du clergé de la paroisse. C'est d'ailleurs sur l'initiative de M. le doyen de Saint-Eusèbe d'Auxerre, dans la salle paroissiale Saint-Paul, qu'une foule sympathique se pressait tout récemment, pour entendre un entretien savant sur une question d'art religieux musical. Le conférencier était un prêtre du diocèse, un curé de campagne; et qui pouvait-ce bien être, sinon M. l'abbé Villetard, qui a trouvé une manière distinguée et fort cléricale assurément d'occuper les loisirs de l'humble paroisse qu'il habite, car il est auteur d'articles remarqués dans de savantes revues, et naguère la *Semaine religieuse* diocésaine nous faisait connaître l'apparition du beau volume qu'il vient d'éditer sur Pierre de Corbeil. Le conférencier a fait la théorie de ce qui autrefois, dans ce moyen âge si décrié, se pratiquait si bien par les maîtres de musique, leurs solistes et leurs écoles.

Aujourd'hui, malgré nos progrès, nous avons reculé dans l'intelligence et la pratique de la musique sacrée ; avec la foi qui s'est oblitérée, nous avons perdu le sens du beau plain-chant, estropié souvent, saccagé même, grâce aux créations spontanées de chocs antirythmiques donnés d'ailleurs avec une assurance qui n'a d'égale que la parfaite innocence des intentions. La beauté du chant grégorien en particulier s'est perdue, mais il est à croire que l'estime et la pratique en renaîtront. C'est à ce résultat que travaillent les maîtres les plus distingués de l'art musical contemporain,

Vincent d'Indy, par exemple, qui vulgarise la mélodie grégorienne qu'il juge, avec tant d'autres, suave, pure, d'une sérénité élevée, si distante, par conséquent, des agitations nerveuses et compliquées de certaines musiques qu'on a laissé parfois entrer dans les églises avec trop d'indulgence. Pas de *diabolus in musicâ*, disaient nos pères, nos sanctuaires appartiennent à Dieu seul. La sympathie grégorienne ira se développant ; M. l'abbé Villetard n'en doute pas, il en affirme même le vœu d'autant mieux et j'allais dire si apostoliquement, qu'il a conclu, avec une conviction qui avait son éloquence, que si les chrétiens savaient tous, ou du moins en majorité, chanter leur prière, l'église serait par eux plus aimée et par les autres plus fréquentée.

Il paraît qu'une statistique allemande a révélé que les ouvriers qui chantaient en travaillant étaient ceux qui fournissaient le plus de besogne. Assurément la paroisse où l'on chanterait le mieux serait aussi celle où la religion gagnerait en honneur.

Un dernier mot qui sera un souhait. Puisque le conférencier tout désigné du chant grégorien, du moins en nos parages, répond avec empressement à ceux qui l'invitent d'en parler, on peut souhaiter qu'à M. l'abbé Villetard l'occasion soit fréquemment offerte de vanter la vraie, l'officielle musique d'église. C'est un réel apostolat qu'il continuerait assurément avec une louable persévérance.

L. Siroux.

ESPAGNE

Saint-Sébastien (pays basque). — La chapelle de la résidence des PP. Jésuites, sous l'habile direction de Don Victor Garitaonandia, prêtre et maître de chapelle, revient à grands pas dans la voie du grand art liturgique. On y remet en honneur les œuvres des Palestrina, Vittoria et Guerrero, et on fait connaître aux auditeurs les belles compositions des modernes successeurs de ces maîtres. Nous signalerons particulièrement les motets vraiment remarquables d'un jeune musicien; auquel on peut prédire un brillant avenir dans la musique sacrée, M. J. Valdes y Goicoechea, dont le *Te Deum* et la messe en pure polyphonie vocale ont été une révélation pour ceux qui ne savaient pas le charme qui découle du style *a cappella*, très heureusement rendu par le jeune compositeur.

LES

Anciens Offices de saint Winnoc et de saint Oswald

(*Suite*)

In 2º Noct.

A. Non sola autem illum caecitas pertulerat, sed toto tremulus corpore, omnibus caruerat muniis vitae ; medicus autem noster ab integro hominem curavit. *Ps*. In Dno.

A. Quanto clarius virtutibus et signis fulsit, tanto se abiectius tulit, popularem frequentiam fugiens, et per internuncios angelos se coelo committens. *Ps*. Dne quis.

A. Regum virtus et gloria, tua haec magnalia, quod captivato suo beatus Winnocus apparet, catena caedit, liber exit ; palus immeabilis securum viae reddit. *Ps*. Dne, in virtute.

A. Tua Domine terra, — tui sunt qui habitant in ea ; — per te tui Winnoci est beneficium, — homo sospes post praecipitium. *Ps*. Dni est terra.

A. Tibi ergo votum, — tibi sacramus ymnum ; — qui inter casum vas conservas vitreum, — nec reversatur oleum. *Ps*. Te decet.

A. Floret nec marcessit,
crescit nec senescit,
cedrus procera Libani,
palma Winnocus Domini ;
ad cuius ossa dum precatur
mox lux caeco reformatur.
O senectam uberem
et medelam celerem !
Ps. Bonum est.

Resp. Ecce virga irae coelestis in caput pependit praesumptoris, * qui protinus in terram ruit, et donum videndi amisit. ℣. Ecce Winnoce salva tibi sunt secreti tui praemia, quod videre indignum fuit caput iniqui.

℟. Dilectam Deo animam pietatis viscera movebant super virum ope lucis desertum ; tunc carus Dei fusus humi thura precum coelo litat, * caecos orbes cruce signat et lumine donat. ℣. Factusque est exemplum Domini patientis et pro inimicis exorantis.

℟. Iam solo autem corpore mundo tenebatur emeritus senex, * spiritu cupiens emigrare, et patris in sede siderea faciem cernere. ℣. Hoc ore, hoc mente, hoc lacrimis petebat indefessis, ut vas carneum deponeret.

℟. Advenit dies Sancto optata Winnoco, et dissolutus morte preciosa, * angelorum militante caterva, conscendit coelestia. ℣. Munitus dominicis sacramentis et reddens spiritum. Gloria.

Ad Cantica.

A. O Winnoce, supplices ad te manus tendi-
et te patrem pium et bonum poscimus ; [mus,
ut nos in via qua ambulasti
dirigat per te pietas Cristi.

℟. Qui quondam in tribus pueris ignes babilonicos triumphavit, * ipse inter incendia intactam militis sui glebam irroravit.

℣. Cuius enim vere semper flagrarat amore.

℟. Ecce preciosus Dei miles Winnocus : cum patriarchis exulat ; cum apostolis seipsum abnegat ; cum martiribus crucem suam baiulat ; * cum virginibus agni comitatui tripudiat.

℣. Ergo translatus coeli super astra beatus.

℟. Cum in hora sancti sacrificii calix deesset misteriis, vas vitreum, sed casu contritum, lenta aqua mundatur, * et redintegratum sacramento aptatur.

℣. Vas erat electum solidat qui vas ita fractum.

℟. Te tui coronam Winnoci Ihesu benignissime poscimus : * ut quomodo nobiscum ipse corpore in terris ; ita spiritu ipsi cohabitemus * in coelis. ℣. Delectare, Christe, ymnis nostris et intende precibus coram te fusis. — Gloria.

In Laudibus.

A. Cum Winnocum rex regum mundo iussisset obire et sibi reddi, de morte eum preciosiorem reddidit ; quantique coelis steterit ad tumbam eius revelavit.

A. Laxis habenis furens ignis et obvia quaeque peredens, mox ut sancti loculo accessit, retortus defugit : manus enim Dei eum protexit, quem suae amicitiae iunxit.

A. Hinc de conflagrata levant ecclesia sanctam incliti corporis glebam, quod coelica virtus fixit, et dignum tenendis ossibus locum ostendit.

A. Ecce ad tumbam sancti claudus advenit, ospitari petiit ; cum esset oratum, aequavit imparem gressum ; surrexit et exilivit.

A. In argumentum fidei, qui fusus est sanguinem ostendit ; ictum se coelitus igneis sagittis dixit ; atque rumorem facti sic auxit.

In Evangel.

A. Ave pater pie,
ave dux clare ;
salve dulcedo patriae,
salve gaudium plebis tuae ;
fulges ante Dei conspectum,
tuum prospice populum ;
sis praesens pietate,
quibus es praesens corpore ;
tu omnem mancum,
tu omnem morbum,
tu omnem debilem curas,
et nos a labe mentis expedias.

A. Exultent supernae virtutes,
exultent omnes coelorum cives ;
exultent et filii,
in gloria Winnoci patris !
O Sacerdos angelis et archangelis vincte,
in requie pacis tuae,
saluti nostrae
coram rege regum consule.

A. Adesto, Trinitas alma,
tui Winnoci recolentibus merita :
cuius muneris est,
quod orante famulo,
mola absque manu vertitur ;
caecatus speculator luci redditur ;
sepulcri locus inter ignes non aduritur ;
claudus vadit ;
conquassatus surgit.
De prole ergo gaudeat Britannia,
tripudiet de patre Flandria ;
exultet una universalis ecclesia.
Alleluia ! alleluia !

IN VIGILIA A. DE SCO WINNOCO ABBATE

Christe bone dux, gloriosi militis tui Winnoci festa praevenimus ; oramus pii patris precatu, ignem vitiorum servis amoveas : qui ossibus eius nimium furentes amovisti flammas.

A. Pater pie, praeconia nostra suscipe,
baculum tuae opis porrige ;
cuius meritis homo diu claudus
repente sanus exiliit.
Devota plebs ymnum solvit :
Laus tibi Deus !

A. Praeveni vota tuorum, prece sancta, [praecluis pater ;
lucem veram mentibus confer ;
te subveniente, caecus illuminatur,
conditor digne glorificatur.

A. Vincula errati solve,
mane asta, mane viam nostram dirige ;
qui compedes iuncti servi fregisti,
securo hostis per invia paludis iter dedisti.

A. Ferrei nexus franguntur,
tuis meritis vincti Winnoce, solvuntur ;
expelle hostes nobis insidiantes,
qui corporum depellis languores.

Resp. Sancte pater genere clare factus es humilis ; ex humili altus coelo insigniris ; suscipe laudes quas solvimus tua festa praevenientes ; * et qua coeli gaudes laeticia, pium Ihesum nobis concilia.

℣. Nobilitans vitam munus adeptus es summam humilitatis : hac meruisti coeli gaudia ; illo fer nostrarum precum vota.

Ymnus ad nocturnos.

1. Audi poli rex gloriae,
laudum modos ecclesiae,
quos corde solvit intimo,
et vocis orat debito.

2. Hoc sole Winnocus pater,
sancto solutus corpore,
coelis potens extollitur,
donatur alto lumine.

3. Stirpis fuit clarae patrum,
felix fide, plenus Deo,
summam suae originis
virtutum augens muniis.

4. Cum clarus esset stemmate,
exemplar altum protulit,
servire subdi maluit,
cavit decus ferri sibi.

5. Quantus fuit miraculis,
quam magnus et stet meritis,
signorum claret copia,
pandunt Dei magnalia.

6. Tectorum ignis culmina
absumpsit aedis robora ;
servantur eius pignora,
tum quaeque sibi proxima.

7. Ad tumbam claudus venerat,
corpus solo iam straverat :
factus valens exiliit,
laudes Deo laetus dedit.

8. Deo Patri sit gloria,
Proli Patris dignissimae,
laus Flamini altissimo,
semper decus soli Deo. Amen.

A. Interius, animi gloriosa florebat hilaritas; exterius, faciei coelestis aderat iocunditas : quas semper digno cultu insignibat humilitas.

A. Spe robustus, dilectione refertus, intentus animum coelo, sibi vigilavit ; dum regia stirpe ortus, mundi gloriam amori Cristi postposuit.

A. Macte Dei virtute fortis atleta ; magna et mira coelabas, quae per te et propter te faciebat alta dignatio et omnipotens potestas.

Ad Cantica.

A. O miles Domini, incola patriae summae laeticiae ; precantum votis annue : suscipe cantica, atque oratu tuo mali dilue admissa.

℟. Gloriosus vir Winnocus summa sanctitate, cuius tanti stabat, promotum eligitur ; * tum iuxta id veri atque normae, ecclesiae titulis praeesse insignitur. ℣. Clarum sese muniis famulum dederat : ideo ad onus pastoralis curae digne praestabat.

℟. O quam dulce oratu exemplar sanctitatis! quam pium relatu specimen humilitatis ! alto regum sanguine ortus * semper paratior accelerabat servitum sibi subiectis fratribus. ℣. Mente humilis, sui custos, Cristi assiduus imitator.

℟. Quanti fuerit meriti, quam gloriose militans Deo praecluis pater Winnocus vixerit : post victoriae palmam, rex regum declaravit, *dum ossa sancti caelestibus signis donavit. ℣. Coelestis patriae dignum civem regis summi virtus ostendit.

℟. Tellus det iubilos et coelum concinat ymnos :
Annua festa patris revehunt pia gaudia nobis;
* Hunc cui servivit Rex signis nobilitavit :

℣. Insignem terris et clarum reddidit astris.

℟. Pendens vas vitreum luci servabat olivum :
Id sonitum fecit : festinant cernere quid sit :
* Aspiciunt casum ; stat lampas, servat olivum ;

℣. Asseribunt meritis patris vas futile sanum.

℟. Miles Christi gloriose,
Winnoce sanctissime,
* tuo pio interventu,
culpas nostras ablue :

℣. ut coelestis regni sedem
valeamus scandere.
Gloria.

Ymnus in Laudibus.

1. Terris iubar iam spargitur,
coelo dies refunditur ;
mentes graves pigredine
iuva Deus iustissime.
2. Assint preces fusae Deo
patris beati Flandriae,
munus ferant his luminis,
virtutum ornent muniis.
3. Coeli repletus lumine,
orbi bonus resplenduit ;
exempla doctor praevius
ostendit actis omnibus.
4. Mitis, pius, verus pater,
compassus est valde gravi
icto viro virga Dei,
audit preces, lumen dedit.
5. Caecae puellae contulit
Natura quod negaverat
lumen sibi, menti fidem,
exemplar et mortalibus.
6. Lucem Ihesum in aethere,
lucem tuae da gloriae,
Servis tuis omnipotens,
omnia saeclorum regens. Amen

Ad Suffrag. Sanctor.

A. Hi sunt tres aeternitatis columpnae,
quos trinitas huic providit ecclesiae ;
Winnocus, Oswaldus, cum Levinna,
quorum nos salvent suffragia.

℟. *De Sca Trinitate.*
Summum summe pater te esse fatemur,
natum perpetua lege cluentem,
Flamen iure suo * cuncta gubernans ;

℣. Te trinum loquimur, unus haberis.

℟. Te laudant coeli, tellus tibi carmina dicit ;
* Praedicat esse suum primum natura parentem.

℣. Omnia cernis, cuncta tenes, ratione gubernas

Ymnus de S. Winnoco ad Vesperas.

1. Rerum cuncta regens, arbiter orbis,
Ihesu, perpetuum cum patre numen,
irrorans animas imbre salubri,
reple corda tui flaminis igne.
2. Winnoci famuli festa colentes,
primum summe tibi vota sacramus,
tantae militiae solvimus ymnos,
cuius coelifluo lumine fulsit.
3. Ortus nobilibus sanguinis alti,
dimisit patriam, regna parentum,
quaerens pauperiem scemate vili,
virtutum meruit dote beari.
4. Fari dignus erat nomine pastor,
cunctis se famulum praetulit actis ;
enitens manibus, vel vice servi,
exempla dederat digna sequendi.
5. Virtus ipsa molam summa rotabat,
fletus dulcifluos ipse trahebat ;
orans multimodam mole farinam
dignis luminibus cernere stabat.
6. Cernens pravus homo decidit arvis ;
lumen perdiderat, membra vigorem ;
oravit pius hic mox fore sanum,
egit cunctipotens vota precantis.
7. Dilectus superis iunctus in astris,
splendet perpetuo munere comptus ;

VULNERASTI COR MEUM

Motet à 4 Voix.

N° 1.

G. BOUZIGNAC.

Lent.

Superius. Vul - ne - ra - sti cor me -

Altus. Vul - ne - ra - sti vul - ne - ra - sti

Tenor. Vul - ne - ra -

Bassus. Vul - ne - ra - sti cor

um, So - ror so - ror me - a, spon -

cor me - um, So - ror me - a, spon - sa

sti corme - um, So - ror me - a, spon -

me - um, So - ror so - ror me - a, spon -

Poco accel.

cresc.

- sa in u - no in u - no o - cu - lo - rum tu -

in u - no o - cu - lo - rum tu - o

- sa in u - no o - culo - rum tu -

- sa in u - no o - culo - rum o - culo - rum tu -

molto cresc.

o - rum in u - no cri - ne col - li

rum, in u - no molto cresc. cri - ne col - li

o - rum, in u - no cri - ne col -

o - rum, in u - no cri - ne col - li

rall.

tu - - i: Vul - ne - ra - sti cor - me -

tu - - i: Vul - ne - ra - sti vul - ne - ra - sti

li tu - i: Vul - ne - ra -

tu - - i: Vul - ne - ra - sti cor

um, so - ror so - ror me - a spon - sa

cor - me um, so - ror me - a spon - sa Quampulchrae

sti cor - me um, so - ror mea spon - sa Quampulchrae

me - um, so - ror so - ror me - a spon - sa Quam pul -

Quampul - chrae sunt mammae tu - æ; pul - chri o -

sunt, quam pul - chrae sunt mammae tu - æ; pul - chri o - ra

sunt, quam pul - chrae sunt mammae tu - æ;

chrae sunt, mammae tu - æ; pul - chri o -

- ra sunt pul - chri o - ra sunt u - be -

sunt pul - chri o - ra sunt pul - chri o - ra sunt

pul - chri o - ra sunt pulchri o - ra

- ra sunt pul - chri o ra sunt

p cresc.

ra tu_a vi - no, et o - dor,

u - be_ra_tu_a vi, - no, et o - dor, et o - dor unguen

p cresc.

sunt u - be - ra - tu_a vi - no, et o - dor, et o -

p cresc.

u_be - ra_tu - a vi - no, et o - dor, et o - dor

rf ff

et o - dor unguentorum tu_o - - rum super om - ni -

rf ff

- to - rum unguento - rum tu_o - rum su_per om - ni -

rf ff

- dor - un - guento_rum tu - o - rum su_per om - ni -

ff

unguentorum tu - o rum su - per om - ni -

pp

- a a - ro ma - - ta Vul_nera - sti cor me -

pp

- a a - ro - - ma - - ta Vulne - ra - sti vul - ne - ra - sti

- a a - ro - - ma - - ta pp Vul_nera

- a super omnia aroma - ta Vul - ne - ra - sti cor

rall.

f

- um, so - ror, so - ror me_a, spon - - sa.

rf f

cor me - um, so - ror, me_a, spon - sa.

rf f

sti cor me - um, so - ror, me a, spon - - sa.

rf f

me - um, so_ror, so_ror me a, spon - - sa.

comptus perpetuis usque coronis,
reddit digna Deo carmina laudum.
8. Sit laus perpetua cunctipotenti
Patri, sitque suae gloria Proli,
Sancto Spiritui tempore cuncto,
qui semper Deus est trinus et unus. Amen.

Les deux hymnes suivantes sont jointes par Olivarius à une copie qu'il a faite du manuscrit de Bergues. (Cf. Pruvost, *Chronique et cartulaire de l'abbaye de Bergues*, introduction, p. xx.) Elles doivent être d'une époque postérieure, et d'ailleurs elles sont d'une lourdeur remarquable. On remarquera le procédé qui ramène au dernier vers de chaque strophe le début d'une hymne connue, suivant un usage assez suivi au XIIIe siècle.

IN DEPOSITIONE S. WINNOCI.

Ad Vesperas.

Vox clara Christo concrepat
melos atque praeconia
Winnocum qui glorificat
aeterna coeli gloria.

Virtute vires nituit
ex parentela nobili
per quae intrare meruit
ad caenam agni providi.

In aetate iam florida
sponsam, bona imperium
pro te contempsit omnia,
Ihesu corona virginum.

Nudus relinquens saeculum
in Sithiu monasterio
receptus est in monachum
magno salutis gaudio.

In Laudibus.

Novus tyro tunc graditur
Virtute in virtutibus.
Wormhoudt sibi traditur,
exultat coelum laudibus.

Orat sanctus, mola currit ;
dat lumen delectabile
caeco dum apposuit
Signum crucis mirabile.

Coruscans signis claruit
in orbe eius sanctitas,
quam a te semper habuit
O lux beata, Trinitas.

Winnoce ora demonum [1]
ut tua iam per merita
det nunc et in perpetuum
beata nobis gaudia.

Sit Trinitati gloria
cum triumpho victoriae
cui cum coeli curia
ymnum canamus gloriae. Amen.

*
* *

On voit que notre manuscrit donne en l'honneur de saint Winnoc deux séries de pièces, la première groupée sous le titre *In Vigilia S. Winnoci, abbatis :* la seconde, sous le titre *In Vigilia A. de S. Winnoco abbate.* Cette seconde série, d'après la nature des pièces qui la composent, leur texte et leur mélodie, semble se présenter comme une sorte de supplément à l'office primitif, et avoir fourni soit des pièces complémentaires, soit des pièces de rechange pour la fête principale, ou pour les fêtes secondaires, ou encore pour les offices votifs de saint Winnoc.

Le manuscrit de Bergues et la copie d'Olivarius sont seuls à nous conserver l'office de saint Winnoc, si nos renseignements sont exacts.

1. Pour *deum unum,* sans doute. D'ailleurs nous ne donnons que comme documents ces deux hymnes. A côté de celles-ci, les hymnes du manuscrit de Bergues font encore belle figure. — Nous n'avons pas la musique de ces deux hymnes données par Olivarius.

D'ailleurs le culte du saint a été peu répandu. D'autre part ces offices ont cessé d'être en usage au moins dès le XVIe siècle, et, même à l'abbaye de Bergues, ils ont été remplacés par le commun des confesseurs.

L'office primitif est tiré de la vie anonyme et reprend « l'histoire » du saint depuis sa naissance jusqu'aux miracles opérés à son tombeau. Parmi les pièces supplémentaires, celles qui font allusion à des traits historiques se rapportent plutôt aux deux discours de Drogon.

Il y aura quelque intérêt à relever certains détails caractéristiques soit dans les textes, soit dans les mélodies.

P. Bayart.

(*A suivre.*)

UNE

Classe de Chant platonicienne

DES MÉLODIES

Encore faut-il qu'à cette poésie, faite, comme toute poésie grecque, pour être chantée, soit adaptée une mélodie convenable [1], qui en sera comme l'assaisonnement [2]. Car, pour Platon, il y a une mélodie morale, une harmonie éducatrice, comme il y a une poésie morale, et ce n'est pas la première venue.

« Les mélodies des musiciens, dit-il [3], doivent exprimer les affections « d'une âme vertueuse, non celles de l'âme d'un caractère opposé. « Jamais les Muses ne s'écarteraient du vrai, au point d'adapter à des « paroles faites pour des hommes une mélodie qui ne peut convenir « qu'à des femmes, ou de joindre des mesures d'esclaves ou de per- « sonnes viles à une mélodie qui convient à des hommes libres, ou « enfin d'accommoder à des mesures pleines de noblesse une mélodie « ou des paroles d'un caractère opposé [4]. »

« Il faut donc bannir les harmonies plaintives, c'est-à-dire la lydienne « mixte et aiguë. Dans le malheur, il faut laisser les pleurs aux femmes « et encore aux plus faibles d'entres elles [5] ». Morale rigide que pratiquaient les nobles Lacédémoniennes bien avant que Platon fît cette recommandation [6]. — La tendre Sappho elle-même avait dans l'âme cette fierté toute virile : « Quand la vie me sera ôtée, dit-elle, je ne veux « pas que ma fille pleure; les thrènes ne conviennent pas à la demeure « des poètes [7]. »

1. Platon, *Lois*, II, 661 d.
2. ἡδυσμα, Aristote, *Poétique*, ch. VI.
3. Platon, *Lois*, II, 669 c. ; 670 b et d Cf. aussi *Lois*, VII, 812 b., etc.
4. Platon, *Lois*, II, 669 c.
5. Platon, *Rép.*, III, 398 e. Dans les funérailles, on avait l'habitude de louer une bande de musiciens cariens, pour y jouer des thrènes, *Lois*, VII, 800 e.

Il paraît que la finale des harmonies thrénodiques se faisait sur la médiante. Or cette terminaison est comme une interrogation douloureuse à laquelle nous attendons en vain une réponse. Cf. Gevaert, *op. cit.*, tome I, p. 196.

Ces harmonies ont pour épithètes ordinaires γοερόν (Eschyle) ; παθητικόν (Plutarque). Aristote la trouve « attristante » et « resserrante ». *Pol.*, VIII, 5, et Plutarque, *De Mus.*, XV, 2 ; XVI, 1.

6. Plutarque, *Apophteg. Lac.*
7. Sappho, *Frag.*, 136. Cf. Croiset, *op. cit.*, tome II, p. 240.

Platon insiste : « Même les femmes qui se piquent de modération « doivent laisser les mélodies ioniennes et lydiennes relâchées, qu'on « emploie aux festins et qui portent à l'ivresse, à la mollesse et à l'indo- « lence [1]. »

Qu'est-ce au juste que ces harmonies lâches que l'on chante dans les festins ? Remarquons d'abord que ces harmonies sont condamnées par Platon, par le seul fait qu'elles sont adoptées dans les festins ; car cette faveur qu'on leur prodigue, dans de grands régals, indique clairement qu'elles n'ont rien de guerrier, encore moins de religieux. Homère pourtant en fait l'éloge ! « Le chant et la danse, dit-il, sont les plus agréables ornements d'un festin. » Et Plutarque, qui cite et commente ce mot, assure que le poète n'entend pas seulement parler du plaisir de l'ouïe, mais de la moralité intrinsèque à ce plaisir ; « car, ajoute Plu- « tarque, la musique est ce qu'il y a de plus capable de contrebalancer « et d'adoucir la grande force du vin [2]. » Jugement d'Homère confirmé, quelque six cents ans plus tard, par un homme de la partie cette fois, Aristoxène, qui analyse ce phénomène moralisateur : « Le vin, dit-il, « est propre à exciter l'agitation et le trouble dans le corps et dans l'es- « prit de ceux qui en abusent ; la musique peut y rétablir le calme en « ramenant l'un et l'autre à leur état naturel, par l'arrangement et la « symétrie des sons [3]. » Pour moi, malgré le témoignage d'Homère, je persiste à penser que Platon ne croyait pas à ce genre de moralité. Nulle part, dans ses dialogues, on ne voit qu'il fasse l'éloge de ceux qui louaient à prix d'or, ne sachant pas jouer eux-mêmes, des joueuses de flûte pour agrémenter leurs festins. Il dit même positivement qu'on n'entend point ces divertissements musicaux chez les convives honnêtes et bien élevés [4].

J'aime mieux croire ce sophiste, ce stoïcien à longue barbe qui eut, précisément devant un auditoire de convives déjà un peu « panachés », à soutenir l'honneur de la musique platonicienne. Il affirme que le grand philosophe condamnait ceux qui introduisirent dans les festins des ménestrières pour les faire jouer, comme si les convives n'étaient pas capables de s'entretenir de bons propos les uns avec les autres [5]. C'est l'avis d'Eryximaque, qui fait aller les joueuses de flûte dans le salon des dames et propose à ses amis de deviser amicalement [6]. Je n'ai pas de peine à voir le portrait de Platon dans ce grand philosophe qui, refusant d'ouïr une joueuse de flûte, s'en va du festin, et — comme s'il avait peur d'une ménestrière qui s'apprête à chanter — crie à son

1. Platon, *Rép.*, III, 399 a. Les épithètes que leur donnent encores les Grecs sont : ἐκλελυμένον, dissolues (Plutarque) ; enivrantes, μεθύστικον (Aristote).

2. Plutarque, *De Mus.*, XLIII, 3-5.

3. Plutarque, *De Mus.*, XLIII, 5. Ce qui revient à dire : L'ivresse est un dérangement des facultés, la musique un arrangement. N'est-il pas naturel que la seconde soit antidote de la première ?

4. Platon, *Protag.*, 347 c d ; Théophraste, dans ses *Caractères*, fait aussi allusion à cet usage. Cf. *Caract.*, XI.

5. Plutarque, *Quaest. conv. lib.*, VII, quaest. VII, nº 1.

6. Platon, *Conviv.*, 176 e.

valet d'allumer la torche pour le départ [1], et qui se scandalise de ce qu'Aristoxène appellera des « plaisirs innocents ». Mais vraiment on ne peut appeler innocente et honnête une musique qui, au rapport de l'immodéré mais sincère Callistratos, « enivre plus que ne peut faire toute sorte de vin qu'on pourrait boire [2] ».

Passe encore, s'il ne s'agissait que de ces aèdes (ces espèces de bardes attachés au service du maître), et ayant pour fonction d'embellir les repas par des chants honnêtes, comme ceux de Phémios, dans le palais d'Ulysse [3], et de Demodocos, chez le roi des Phaéciens, et qui ne chantaient que des récits d'aventures guerrières ou mythiques. Passe encore, s'ils ne chantaient que des élégies patriotiques de Tyrtée, comme faisaient les Spartiates en terminant leurs syssities [4]. Mais on y chantait vite l'éloge du vin, de la bonne chère et de l'amour. Aussi les jeunes musiciens qui voudront garder leur virilité feront bien de laisser aux « ἄνθρωποι φαῦλοι καὶ ἀγοράιοι » [5], c'est-à-dire à tous les amateurs de débauches, les comarchios et autres chants lascifs que les flûtistes exécutent sous la présidence du dieu Comos [6].

Revenons aux harmonies ionienne et lydienne relâchées ; car Platon les condamne indépendamment du lieu où elles pouvaient se chanter. Il les condamne pour ce qu'elles ont en elles-mêmes de lâche et d'efféminé. Le défaut de cette musique mélodique semble consister dans une multiplicité exagérée de sons qui lui enlevait toute gravité. Il n'y a rien de moins pondéré qu'une avalanche de roulades, de traits, d'ornements plus ou moins babillards, qui étaient de mode surtout au théâtre, et que Plutarque appelle ἁρμονίαν κατεαγυῖαν καὶ κωτίλην [7]. Ainsi se trouvaient éliminées les voluptueuses formes musicales de Crexos et entre autres son « schœnion » efféminé et mou à la manière du jonc [8]. Le plus vénéré et le plus ancien des compositeurs grecs lui-même n'évite pas complètement la censure de Platon, et il sera défendu à ces jeunes cœurs, qui doivent être des cœurs de guerriers, de se laisser attendrir et de se lamenter comme « deux flûtes qui jouent un air d'Olympos [9] ». A peine pourront-ils écouter les plaintes funèbres qu'il chante sur la mort de Python [10]. Du reste, il n'y a pas que Platon qui déplore ces *fioretti* efféminés et malsains, dédaigneux du charme austère de l'art antique. Pour apprécier les censures de Platon, il faut entendre les doléances de la Musique elle-même. Le poète Phérécrate l'introduit

1. Plutarque, *Quaest. conv. lib.*, VII, q. VII, *sub medium.*
2. Plutarque, *Quaest. conv. lib.*, q. V, nº 1.
3. *Odyss.*, ch. I, v. 150, ch. VIII, v. 471.
4. Cf. Gevaert, tome II, p. 414.
5. Platon, *Protag.*, 347 c d. « Allusion aux gens de basse condition qui aimaient ce que nous appelons aujourd'hui le cafe-concert. »
6. *Athénée*, XIV, 2. Ce genre d'harmonie passait pour avoir quelque chose d'outré et de grossièrement sensuel. Cf. Gevaert, tome Ier, p. 196.
7. Plutarque, *De Mus.* XV, 1.
8. *Id.*, *ibid.*, XII, 5. — σχοινίον signifie cordage de jonc.
9. Aristophane, *Chevaliers*, 1re page.
10. Plutarque, *De Mus.*, XV, 3.

sur la scène, en habits de femme, le corps déchiré à coups de verges ; et la Justice, qui l'y rencontre, lui demande comment elle a été ainsi fouettée. La Musique, toute en larmes, répond :

L'un des premiers qui m'ont fait cet excès
Si piteux, est un Melannipides
Qui, avec douze escorgées battue
M'a si lâche et si molle rendue ;
Mais il était encore supportable,
Auprès du mal qui maintenant m'accable,
Car un certain Cinésias d'Attique,
Maudit des dieux avec sa pratique
De *tourdions* rompus hors d'harmonie,
A achevé de rudoyer ma vie.
Son dithyrambe à gauche semble droit
Comme un bouclier à l'un et l'autre endroit.
Encore m'a celui-là moins traitée
Cruellement, et non pas tant gastée
Comme Phrynis, lequel en me jetant
Son tourdillon et me pirouettant,
Tournant, virant, trouva douze harmonies
Selon la mode en cinq cordes garnies.

. . . . . .

Timothée [1] après ma bonne Dame
M'a déchiré à outrance plus qu'âme...
...En amenant sa fade *fourmilière*
De ses fredons mal plaisante manière.
Si par chemin seule il me rencontrait
De mes habits il me désacoustrait
En me liant avec douze cordes [2]...

Aristophane (dans une pièce perdue maintenant [3]) se moque aussi de Philoxène qui avait introduit des chansons et des danses nouvelles. Il faisait dire à la Musique : « C'est lui qui m'a rendue plus flexible et « plus lâche qu'un chou et qui m'a remplie de fredons trop « aigus, profanes et licencieux. » Après eux, du reste, les poètes s'avilirent jusqu'à composer de la musique de savetier [4]. Voilà bien un

1. Timothée avait des principes diamétralement opposés à ceux de Platon. En voici la formule : « Je ne chante pas le suranné ; le nouveau est de beaucoup préférable ; aujourd'hui règne le jeune Ζευς, jadis Χρονος était le maître, au diable la vieille Muse. » (*Tim. frag.*, 12.) Cf. Gevaert, tome II, p. 491.

Malgré cette indépendante déclaration, il eut peur de brusquer trop vite avec la vieille tradition (cf. Plutarque, *De Mus.*, IV, 4) ; il fut d'abord sifflé (συριττόμενος) et il allait perdre contenance, sans les encouragements que lui donna un vieillard qui n'avait pas l'esprit arriéré, Euripide lui-même. (Plutarque, *An seni sit ger. Rep.*, XXIII, n° 4.) Il reçut des quolibets, même de la part de ses amis : en voici un échantillon curieux. Il chantait au théâtre un hymne à Artémis qui débutait par ces mots : Furieuse, forcenée, transportée, enragée (μαινάδα, θυιάδα, φοιβάδα, λυσσάδα). Kinésias se leva au milieu des spectateurs et s'écria : Puisse le ciel te faire naître une telle fille. (Plutarque, *De aud. poet.*, IV.)

2. *Traduction d'Amyot*, éd. cit. Cf. Plutarque, *De Mus.*, XXX, 4.

3. Cité par Plutarque, *De Mus.*, XXXV, 5. Cf. aussi Aristophane, *Nuées*, v. 970, où il flétrit les *tortureurs* de chant.

4. Plutarque, *De Mus.*, XXI, 4 : « καττύμματα ».

jet de lumière, pas assez vive sans doute, suffisante pourtant, pour indiquer quel est le germe d'immoralité de ces lâches harmonies que proscrit Platon [1].

« Au contraire, ajoute-t-il, il faut employer l'harmonie *dorienne* [2] et « la phrygienne, qui seules conviennent à des gens de cœur. La « dorienne rend le ton et l'expression d'un homme de cœur, dans la « mêlée, lorsqu'il vole au-devant des blessures et de la mort, et lui fait « accepter avec force les revers de la fortune [3]. »

Aristote attribue au mode dorien ce même caractère viril : « περὶ δὲ τῆς Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστη' ἦθος ἐχουσιν ἀνδρεῖον [4]. Plus tard Cassiodore [5] dira de lui : « *Dorius pudicitiae largitor et castitatis effector est.* » Plutarque assure que Platon a choisi l'harmonie dorienne à cause de sa majesté . Elle lui venait du médium de son étendue. On a vu en effet que Platon l'oppose aux tonalités aiguës et plaintives des harmonies ionienne et lydienne et, d'autre part, on lit

1. De toutes les explications données sur les harmonies réprouvées par Platon, il ressort que ce qu'il condamne, c'est l'abus du chromatique dans Ménalippide ; l'expression fleurie, sensuelle, contournée, surchargée de modulations de Phrynis et de Timothée.

2. La finale de cette harmonie se fait, paraît-il, sur la dominante (mèse). Le caractère passif et indéterminé de la terminaison de dominante nous frappe, sans nous charmer beaucoup ; il exprime un parfait équilibre de l'âme. (Gevaert, tome Ier, p. 202.) Au contraire, le mouvement ascendant qui termine la mélodie phrygienne la fait ressembler à un cri de détresse. (Gevaert, I, p. 379.)

3. Platon, *Rép.*, III, 399 a : « La phrygienne est propre aux actions paisibles, volontaires ; elle convient à l'homme qui prie les dieux et qui se comporte avec modération. » Les enfants de la République de Platon pourront-ils apprendre, oui ou non, l'harmonie phrygienne ?

Grave question : car Platon semble se mettre dans une contradiction d'où il est difficile de le sauver. En effet :

a) Le phrygien est universellement taxé comme fiévreux, orgiastique, fougueux. propre aux danses frénétiques et licencieuses. Il n'a rien de ce que Platon lui suppose, (Cf. Gevaert, tome Ier, p. 183 et 184.)

b) Tout ce qui est bachique exige l'accompagnement de l'aulos et l'harmonie *phrygienne*. Ainsi le dithyrambe [d'allure désordonnée] est essentiellement phrygien. (Aristote, *Pol.*, VIII, 7.)

c) C'est d'ailleurs le phrygien qu'emploie Euripide, dans ses bacchantes, Stésichore dans ses dithyrambes, Anacréon dans ses chansons légères, tous auteurs que Platon condamne, ainsi que les genres (cf. Platon, *Gorgias*, 501 e) dans lesquels ils ont écrit.

d) Enfin Platon lui-même avoue dans *Lachès*, 188 d, que la dorienne est la *seule* harmonie vraiment grecque : ἀτεχνῶς δωριστὶ, ἀλλ' οὐκ ἰαστὶ, οἴομαι δ'οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστὶ, ἀλλ' ἥπερ μόνη 'Ελληνική ἐστιν ἁρμονία... »

e) La contradiction est flagrante, et Aristote ne la pardonne pas à son maître, car il dit dans sa *Pol.*, VIII, 7 : « Socrate (dans la *Rép.* de Platon) a d'autant plus tort de n'admettre que le mode phrygien à côté du dorien qu'il proscrit l'étude de la flûte comme étant orgiastique.

f) Chose curieuse : Plutarque, qui dans son *De Mus.*, XV, 1 ; XVII, 1 commente ce même passage de la *Rép.* de Platon, ne dit pas un mot de l'harmonie phrygienne, tandis qu'il répète à satiété que Platon n'admettait que la dorienne.

Conclusion. La contradiction est réelle ; mais il ressort quand même de l'ensemble des textes que c'est bien le dorien qui a toutes les préférences de Platon.

4. Aristote, *Pol.*, VIII, 7. Le dorien est encore qualifié de σεμνόν (Pindare, Plutarque, Lucien) ; de μεγαλοπρεπές (Aristote) ; de ἐξηρμένον, franc, etc.

5. Cassiodore, *Var.*, II, 40. *Patr. Lat.* LXIX.

6. Plutarque, *De Mus.*, XVII, 2 ; πολὺ τὸ σεμνον ἐστιν ἐν τῇ Δωριστὶ.

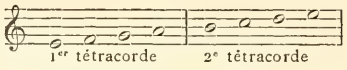
dans Plutarque [1] que dans le mode dorien on s'abstenait de jouer sur le tétracorde des hypates (le plus grave) pour mieux lui conserver sa beauté austère et son caractère viril [2].

C'est d'ailleurs ce mode que les poètes d'allure virile et martiale ont employé, Alcman dans ses parthénies, Terpandre dans ses spondées, Thalétas dans ses prosodions, Tyrtée dans ses élégies belliqueuses, Simonide dans ses épinicies, etc., tous compositeurs dont les œuvres figurent au répertoire d'un maître de lyre d'idées platoniciennes [3]. On raconte à ce propos que Philoxène, ayant essayé de composer dans le mode dorien un dithyrambe (genre qui manque essentiellement de calme et de retenue), fut obligé de revenir de lui-même au mode phrygien, qui se prêtait mieux à ce genre de poésie d'humeur plus turbulente et plus échauffée [4].

Il est à propos de remarquer aussi que ces mêmes poètes, qui ont écrit leurs élégies guerrières ou leurs hymnes religieux dans le mode dorien, se sont servis également du dialecte dorien, alors même qu'il n'était plus parlé. D'ailleurs, comme le dit très bien Croiset, l'α sonore, prodigué à satiété dans ce dialecte, « y retentit à pleine bouche ». Il convient donc mieux que tout autre à des cris de guerre ; il a quelque chose de plus mâle en lui-même. Les sons *é*, *i*, nous rappelleraient plutôt les bruyantes mais langoureuses lamentations des femmes ou des enfants. Si l'on veut avoir une idée de ce qu'était cette harmonie dorienne, « la seule vraiment grecque, » au dire de Platon [5], qu'on se figure, à la sensible près, notre mode mineur *inverse* actuel : c'est exactement la gamme de l'antique harmonie dorienne [6], à condition que la lyre soit accordée dans le genre diatonique.

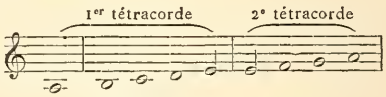
YVES LANGLOYS.

1. Plutarque, *De Mus.*, XIX, 5.
2. Mode et harmonie ont même sens pratiquement, et chaque mode ayant un ton qui lui est propre, on peut aussi prendre ton pour mode.
3. Plutarque, *De Mus.*, XVII, 2.
4. Aristote, *Polit.*, VIII, 7.
5. Platon, *Lachès*, 188 d.
6. Gevaert, tome I, p. 140, 160, 176, etc.
L'harmonie dorienne existe sous les deux formes.



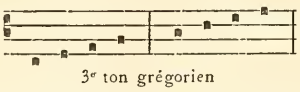
Double tétracorde disjoint

ou



Double tétracorde conjoint

Ou :


3e ton grégorien

La finale peut être *mi* ou *la*, suivant que l'harmonie sera dorienne ou hypodorienne. Ces deux formes de l'harmonie dorienne se sont perpétuées jusqu'à nos jours. dans le chant de toutes les communions chrétiennes (Gevaert, tome I, p. 146), par exemple dans l'hymne *Crudelis Herodes*, le *Pange lingua*.

Ce mode mineur grec est grandiose et viril, les morceaux les plus solennels du culte catholique sont écrits dans ce mode (v. g. *Te Deum*). Au contraire, le lydien,

correspondant à notre majeur, est souvent employé dans les chants thrénodiques et plaintifs de la semaine sainte (v. g. *Christus factus est*). Cf. Gevaert, p. 202. Dans la notation grecque, le dorien se note avec cinq accidents (5 bémols à notre manière de faire) ; mais le diapason grec était une tierce mineure au-dessous de notre *la* normal, et l'harmonie dorienne se chantait de notre *ré*$_2$ à *ré*$_3$ moderne ;

Toutes les autres harmonies grecques se retrouvent aussi plus ou moins conservées dans les modes du chant grégorien (Cf. Gevaert, tome I, p. 176) ; mais le dorien a l'avantage de s'être parfaitement perpétué non seulement dans la musique d'église, mais encore dans la musique profane (à la sensible près).

La théorie de Gevaert est une question encore pendante dans le monde des musicologues Quelques théoriciens allemands n'en admettent pas toutes les conclusions. Cf. Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1904, Leipzig.

NÉCROLOGIE

S. E. le cardinal Richard, archevêque de Paris.

Une fois de plus le caveau s'est ouvert qui contient, à Notre-Dame de Paris, les tombeaux des archevêques. Son Éminence le cardinal Richard, archevêque de Paris, a rendu à Dieu sa belle âme, le 27 janvier dernier.

Nous n'avons point à refaire ici la biographie du saint prélat. Il nous suffit de rappeler que la *Schola Cantorum* et la *Tribune de Saint-Gervais* ont à cœur de s'associer au deuil du diocèse de Paris, en l'honneur d'un prince de l'Église qui fut l'un des premiers, le premier, devons-nous dire, parmi nos bienfaiteurs.

C'est, en effet, en tête de la première liste des souscripteurs pour la fondation de notre École que Son Éminence le cardinal Richard voulut se faire inscrire avec un don généreux, magnifique offrande du prélat à l'œuvre si importante en laquelle il avait discerné par avance le bien dont devaient profiter la musique religieuse et le chant liturgique. Plus tard, Mgr Richard tint à cœur d'envoyer au congrès de chant grégorien de Strasbourg une chaleureuse adhésion, sur la demande de Mgr Péchenard, alors recteur de l'Institut catholique de Paris, témoignant ainsi hautement de l'intérêt qu'il devait porter au chant sacré.

A tous nos amis nous recommandons respectueusement la mémoire de Son Éminence le cardinal Richard. Que le nouvel archevêque de Paris, son digne successeur, Sa Grandeur Mgr Amette, veuille bien recevoir l'hommage de nos condoléances envers la famille archiépiscopale, et pour lui-même nos vœux les plus respectueusement sympathiques.

La Rédaction.

Nous donnerons le mois prochain le compte rendu musical du service célébré à Notre-Dame de Paris pour l'enterrement du cardinal, et dirigé par le sympathique maître du chœur de la cathédrale, M. l'abbé Renault.

La réédition des cantates de Clérambault

Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), l'organiste parisien du XVIIIe siècle, dont le Bureau d'édition a déjà publié le bel *O mysterium ineffabile*, composa dans les divers genres de musique usités de son temps. On a de lui des motets et des pièces de clavecin, un livre d'orgue et des « poésies morales sur les plus beaux airs », enfin des *Cantates françoises à 1 et 2 voix avec Simphonie et sans Simphonie.*

Ces cantates profanes furent imprimées, de 1710 à 1726, en cinq livres (1er en 1710 ; 2e en 1713 ; 3e en 1716 ; 4e en 1720 ; 5e en 1726), sans compter les cantates éditées séparément, telles que *Abraham, le Bouclier de Minerve, le Soleil vainqueur des nuages* (sic), *la Coquette*, etc.

Dans ces œuvres, on distingue tous les caractères de l'ancienne musique française, et particulièrement le juste souci de la déclamation lyrique. Bien souvent on y retrouve par avance la phrase plastique du chant expressif où s'illustrera Rameau, et dont les compositions de son prédécesseur J.-B. Moreau pour les intermèdes en musique d'*Esther* de Racine donnent une si juste idée.

Un choix de cantates extraites du premier livre de Clérambault vient d'être fait par M. Ch. Bordes, qui a déjà préparé la réédition de deux de ces cantates avec symphonie, en réalisant les parties de clavecin notées sur la seule basse continue. Ce sont *Léandre et Héro* et *l'Amour piqué par une abeille,* œuvres charmantes, — la dernière un peu précieuse, — et des plus remarquables pour l'étude de l'art français.

Nous souhaitons le meilleur succès à la publication de ces cantates, en la recommandant à nos lecteurs.

N. B. — Ces deux cantates, rééditées et annotées par M. Ch. Bordes, sont en vente chez M. Al. Rouart, éditeur de musique, 18, boulevard de Strasbourg, Paris, xe, et au Bureau d'édition de la Schola : *Léandre et Héro* (5 fr. net.) au prix de 3 fr. 50 l'exemplaire pour les *seuls souscripteurs* jusqu'au 1er mai 1908, et *L'Amour piqué par une abeille* (4 fr. net) 3 fr. aux mêmes conditions. Demander le bulletin de souscription ou envoyer celle-ci directement.

BIBLIOGRAPHIE

B. N. — L'importance des matières nous oblige à remettre au mois prochain les comptes rendus bibliographiques.

LES REVUES (articles à signaler) :

Les Chansons de France, IIe année, n° 1. — Versions diverses de vieilles chansons populaires des provinces françaises.

Revue du chant grégorien (novembre-décembre) — Dom J. Pothier : Le répons *Cives apostolorum* de l'office des apôtres. — P. Eusèbe Clop, la prose *Dies irae* et l'ordre des frères mineurs.

Revue musicale (1er janvier). — J. Combarieu : Leçons du Collège de France (suite) : le théâtre lyrique et la danse.

Bulletin français de la S. I. M. (janvier). — Louis Laloy : Le budget de la musique en 1908. — Jules Ecorcheville : Un mariage grégorien. — A. Lenoël-Zévort : De l'adaptation musicale.

Recueil de la Société internationale de musique (janvier-mars). — Pierre Aubry : *Iter Hispanicum*. IV. Notes sur le chant mozarabe. — Hugo Riemann : La construction strophique des mélodies des *traits* liturgiques. — T. Norlind : La musique imprimée avant 1700, dans les bibliothèques suédoises.

Année dominicaine, (janvier). — R. P. Math. Barge : Le chant liturgique dans l'ordre de Saint-Dominique.

NOTRE SUPPLÉMENT

Vulnerasti cor meum, à 4 voix, de G. Bouzignac.

Bien peu connus sont habituellement les anciens maîtres français du style polyphonique vocal. G. Bouzignac, dont la grande maîtrise nous a été révélée par M. H. Quittard, est certainement l'un des premiers parmi ces compositeurs. Nous offrons aujourd'hui à nos abonnés le motet vraiment expressif *Vulnerasti cor meum*, extrait de ces pièces si belles publiées par notre confrère [1]. Écrite à quatre voix mixtes sur un texte du *Cantique des cantiques*, l'œuvre n'est ni longue ni difficile, et peut convenir soit à un office de vierge, soit à un concert spirituel. Sa forme, des plus intéressantes, ramène trois fois la reprise du motif principal, construit sur un thème chromatique, ascendant, au ténor et au soprano, que les deux autres parties font entendre en renversement. Cette belle pièce de l'auteur de l'admirable *Unus ex vobis me tradet hodie* et de l'*Ave Maria* en dialogue spirituel, aura certainement le plus légitime succès. Nous souhaitons qu'elle contribue à faire goûter et aimer des œuvres si vivantes et si françaises.

HENRY NOËL.

1. G. Bouzignac, *Meslanges divers*, remis au jour et publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Tours, par M. Henri Quittard, in-5° de 21 pages, prix net : 2 fr., au Bureau d'édition.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

ŒUVRES NOUVELLES

Répertoire Moderne

CHANT

		Prix nets
C. Boyer (Abbé).	**Salut** à 4 voix mixtes sans accompagnement. . . .	3 »
—	*Le même* — parties de chœur en partition.	» 75
	I. Peccavi super numerum. — II. Porta caeli et stella maris es. III. Tu es Petrus — IV. Tantum ergo.— V. Laudate Dominum.	
—	**Laudate Dominum**, à 4 voix mixtes sans accompagnement.	1 50
—	*Le même*, parties de chœur en partition.	» 25
Léon Canton. . .	**Ave Maria** à 2 voix égales avec accompagnement.	1 50
—	*Le même*, parties de chœur en partition.	» 15
—	**Salve Regina** à 2 voix égales avec accompagnement.	1 50
—	*Le même*, parties de chœur en partition.	» 15
Perruchot (Abbé).	**O sacrum convivium** à 2 voix d'hommes avec accompagnement.	1 50
—	*Le même*, parties de chœur en partition.	» 15
—	**Pie Jesu** à 2 voix d'hommes avec accompagnement.	1 50
—	*Le même*, parties de chœur en partition.	» 15

ORGUE

Léon Canton. . .	**Versets** en *ré* pour le *Magnificat*.	2 »
—	**6 Versets** du 8e ton pour le *Magnificat*.	1 50
F. de la Tombelle.	**Fantaisie** sur deux thèmes (*profane et grégorien*). .	3 »
	(Chanson de Nougolhayro. — Hymne de l'Avent.)	

Achetez de préférence

LE

Chocolat N.-D. du Travail

IL COUTE :

	le 1/2 kilog.		
Qualité ordinaire.....	1.50	La boîte de 100 tablettes.....	4. »
— supérieure.....	1.80	Par 3 boîtes.....	3.50
		Chocolat surfin, le 1/2 kilog....	2.40

Il se vend pour l'entretien du Culte et du Clergé de Plaisance

ADRESSER LES COMMANDES :

CHOCOLATERIE N.-D. DU TRAVAIL, *32, rue Guilleminot, PARIS (XIVe)*

CONDITIONS D'ENVOI

LIVRAISON A DOMICILE DANS TOUT PARIS

5 0/0 d'escompte au-dessus de 10 francs.

En province, tous nos envois sont faits en gare par colis de 2 kilos 500, 4 kilos 500 et 9 kilos. Si la commande n'est pas accompagnée d'un mandat, les frais de remboursement (0 fr. 60) sont à la charge du client. Franco de port au-dessus de 10 francs.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du " ***Motu Proprio*** " de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 3

Mars

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

DÉPOSITAIRES DE LA TRIBUNE

AIGUIER, 27, rue Saint-Ferréol, *Marseille*.
BOSSARD-BONNEL, 1 et 3, rue Nationale, *Rennes*.
JANIN Frères, 10, rue du Président-Carnot, *Lyon*.
MENESSON, 10, rue Carnot, *Reims*.
COURTOIS, 17, rue Grande-Chaussée, *Lille*.
FRANÇAIS & Cie, 109, boulevard de la Liberté, *Lille*.
GROLLEAU, 10, rue Voltaire, *Angers*.
DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta, *Nancy*.
BITON, libraire, *Saint-Laurent-sur-Sèvre* (Vendée).
G. STOMPS, *Luxembourg* (Grand-Duché).

LES TABLETTES DE LA SCHOLA

La **Tribune** a son complément normal dans les **Tablettes**, bulletin-programme de l'École et des Concerts paraissant mensuellement de novembre à juin, en fascicules de huit à douze pages. La souscription annuelle est de **2** fr. **50**.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Régates Internationales de Nice et de Cannes

VACANCES DE PAQUES

Tir aux pigeons de Monaco

Billets d'aller et retour de 1re et de 2e classe, à prix réduits

De PARIS pour CANNES, NICE et MENTON

Délivrés du 2 Mars au 22 Avril 1908

Les billets sont valables 20 jours et la validité peut être prolongée une ou deux fois de 10 jours moyennant 10 % du prix du billet.
Ils donnent droit à deux arrêts en cours de route, tant à l'aller qu'au retour.

De PARIS à NICE : 1re classe, 182 fr. 60 — 2e classe, 131 fr. 50

Régates Internationales de Nice et de Cannes

VACANCES DE PAQUES

Billets d'aller et retour de 1re et de 2e classe, à prix réduits

Délivrés du 2 Mars au 22 Avril 1908

PARIS A CANNES :	1re classe,	**177** fr. **40** ;	2e classe,	**127** fr. **75**
PARIS A NICE	—	**182** fr. **60**	—	**131** fr. **50**
PARIS A MENTON	—	**186** fr. **65**	—	**134** fr. **40**

Validité : 20 jours avec faculté de prolongation une ou deux fois de 10 jours moyennant supplément de 10 % par période.
Droit à deux arrêts en cours de route à l'aller et au retour.
Admission des porteurs de billets de 1re classe, sans supplément, dans le « **Côte d'Azur Rapide** » et dans le « **train de nuit extra-rapide** ».
Toutefois, les voyageurs empruntant le « **Côte d'Azur Rapide** » ne pourront profiter de la faculté des arrêts qu'à partir de **Marseille** à l'aller, au retour aucun arrêt ne sera autorisé.

Quatorzième Année | N° 3 | Mars 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)

14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Parole et musique. . . . . . A. Sérieyx.
Nouvelles de la musique d'Église. Le Graduel Vatican.
Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald (suite). P. Bayart.
Chronique des grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Nécrologie : M. l'abbé Mathieu.
Bibliographie : L'Office de Pierre de Corbeil (Office de la Fête « des Fous »), publié par M. l'abbé H. Villetard. . A. Gastoué.
Notre Supplément : publications nouvelles. . . . . . Henry Noël.
Les Revues : articles à signaler.

Parole et Musique

> Je vous trouve tous trois bien impertinents de parler devant moi avec cette arrogance, et de donner imprudemment le nom de science à des choses que l'on ne doit pas même honorer du nom d'art...
>
> MOLIÈRE.

I

En essayant d'intervenir une fois de plus dans l'éternelle querelle de préséance entre littérateurs et musiciens, nous savons qu'on s'expose plus ou moins à tenir le rôle ridicule du professeur de philosophie dans *le Bourgeois gentilhomme.*

Si l'on nous surprend tout à l'heure dans cette fâcheuse posture, tout au moins ne pourrons-nous être taxé d'imprévoyance !

Plus on discute, plus on se convainc qu'une discussion ne sert à rien si elle n'est précédée d'une sérieuse et loyale enquête sur le sens qu'on

entend donner aux termes dont on fait usage. Et comme cette enquête ne va guère sans provoquer d'autres discussions préalables, il s'ensuit... une grande perte de temps.

Les lecteurs que cette perspective n'épouvantera pas trop peuvent essayer de perdre avec nous un peu de ce temps précieux : ils le regagneront peut-être par quelque appréciation plus nette de certains faits et de certains rapports, mal discernés le plus souvent par ceux qui nient ou affirment avec une égale conviction la « suprématie du pouvoir musical sur le pouvoir littéraire ».

Musique et Littérature ont un domaine commun : le langage.

Bien que la « communication de sentiments ou de pensées à l'aide de signes sensibles » ne s'appelle proprement *langage* qu'autant que la *langue* intervient dans l'élaboration de ces signes, ce qu'il y a de commun entre tout langage auquel l'organe de la langue ne participe pas et le langage *parlé* se conçoit assez exactement pour qu'on puisse opposer l'une à l'autre, sans danger d'équivoque, les locutions : *langage verbal* (ou langage des *mots* parlés ou écrits, prose ou vers) et *langage mélodique* (ou langage des *sons* musicaux, exécutés ou écrits).

L'émission significative des mots paraît soumise, comme celle des sons, aux nécessités de la *succession*. C'est pourquoi les rapports *mélodiques*, c'est-à-dire successifs, des sons musicaux doivent faire plus particulièrement l'objet de cet essai de comparaison et de délimitation entre la parole et la musique.

Entre ces deux langages, il existe de telles analogies qu'on peut tout d'abord les réunir en une seule définition, applicable à chacun d'eux : *une succession de phénomènes sonores, intelligibles par leurs relations de durée, d'intensité et d'intonation.*

La justification complète de cette définition, d'où nous avons éliminé à dessein pour l'étudier ultérieurement tout ce qui différencie les deux langages, comporterait de tels développements que nous serons contraints d'abréger, au moins en ce qui concerne les points les plus abstraits, c'est-à-dire les plus éloignés de notre sujet.

On voudra bien considérer comme admises les propositions suivantes :

1° Les phénomènes sonores, communs à la parole et à la musique, sont liés à la notion d'*espace*, puisqu'ils ont besoin pour se propager d'un milieu élastique, comme l'air, occupant une portion de l'espace ; mais le point de vue spécial où nous nous sommes placés, c'est leur propriété de se *succéder* les uns aux autres, c'est-à-dire d'occuper une portion du *temps ;* nous les rattachons donc exclusivement ici à l'idée de *temps*.

2° L'intelligibilité de ces phénomènes résulte pour nous de la possibilité d'y déterminer et d'y percevoir des *relations*, et ces *relations* seules nous intéressent, en tant que manifestations d'un *ordre* et d'une *proportion dans le temps*, c'est-à-dire d'un *rythme*.

C'est par le *rythme* ainsi défini que se vérifie l'affinité étroite entre la mélodie et la parole.

Pour l'une comme pour l'autre, le rythme résulte d'une inégalité périodique dans le temps, déterminant des points de repère, c'est-à-dire des accents.

Le nombre de syllabes ou de sons divers qui séparent les aceents plus ou moins marqués dans toute succession mélodique ou verbale permet d'y établir des relations précises d'où dépend à peu près exclusivement sa valeur et sa signification.

Une suite de syllabes épelées sur le même ton, avec la même force et la même vitesse, est à la parole ce qu'une succession de sons égaux en durée, en intensité et en intonation est à la mélodie : l'une et l'autre sont d'autant moins intelligibles qu'elles se rapprochent davantage de l'uniformité absolue,

Tout langage, ou, si l'on préfère, toute expression comporte donc des phénomènes inégaux, dont l'importance relative ne saurait être l'effet du hasard.

L'*inégalité* apparaît ainsi comme la condition *nécessaire* à toute expression par le langage : mais elle n'est point *suffisante.* Il appartient à l'homme de soumettre cette inégalité naturelle à un *ordre* volontairement établi par lui.

L' « ordre dans l'inégalité », c'est-à-dire la *hiérarchie :* tel est le résumé de l'effort humain, d'autant plus avantageux qu'il s'élève plus haut dans le domaine de l'ordre.

D'où il suit que toute expression, mélodique ou littéraire, résulte d'un groupement ordonné d'éléments sonores inégaux, c'est-à-dire d'une succession d'accents secondaires, logiquement disposés autour d'un accent principal.

Cette hiérarchie logique est forcément soumise au nombre: les accents sont périodiques; ils se succèdent suivant des proportions régulières, généralement très simples, mais excluant toute égalité rigoureuse.

Nous entendons d'ici les « carrurophiles » de toute catégorie, les « esprits frappeurs » de temps forts, les métronomistes convaincus, qui protestent « avec la dernière énergie » contre cette assertion.

— Passe pour la prose, disent-ils. Mais les vers et la musique! quelle hérésie que cette impitoyable proscription de la symétrique beauté due à l'*égalité* des pieds ou des temps!

— Il faudrait peut-être se souvenir que, si la métrique (musicale ou versifiée) consiste à diviser le temps en portions rigoureusement égales, l'expression est, en définitive, le but du langage poétique ou musical ; et ce but ne saurait être atteint qu'aux dépens de la rigueur métrique.

Qui donc, lisant des vers scandés selon la durée exacte de leur mètre, qui donc, chantant une mélodie où la longueur des temps et de leurs fragments demeure scrupuleusement observée, pourra se vanter d'avoir fait là un acte artistique, ou simplement expressif?

Ne sent-on pas que l'expression est le contraire de cela ? Si le diseur de vers insiste parfois sur la périodicité des rimes, si le chanteur compte les temps, cette régularité voulue fléchit sans cesse, et à leur propre insu, devant les nécessités expressives; et plus ces inflexions

sont rares et restreintes, plus l'interprétation sera justement qualifiée de raide ou de froide... par les gens courtois.

Mais alors les « artistes » qui débitent ces vers soigneusement préparés à l'aide d'enjambements perpétuels pour ressembler à la prose, ou qui « chopinisent » à l'envi ces successions amorphes de notes longues ou brèves, d'autant plus expressives à leur goût qu'elles violent plus complètement le texte écrit par l'auteur, — ces artistes généralement chevelus seraient-ils les représentants exacts de notre idéal?

Ils ont si bien su exclure, en effet, l'égalité rigoureuse... et même celle qui ne l'est pas?

Mais n'ont-ils pas aussi omis d'apprendre l'art des proportions régulières ?

Ce qu'ils font entendre, c'est l'inégalité en désordre, et non l'ordre dans l'inégalité : ils dénaturent ainsi leur geste d'homme en même temps que leur geste d'artiste, en substituant l'anarchie à la hiérarchie.

Dans cette hiérarchie sonore, gouvernée par les accents, les mots ou les sons valent par leur place respective plus encore que par eux-mêmes ; dans un groupe ou dans une période, un son ou un mot est le maître : il porte en signe de domination l'accent principal, et tous les autres lui sont subordonnés.

Ceux qui le précèdent tendent vers lui comme par un effort croissant ; ils le préparent, le soutiennent et le mettent en valeur Ceux qui le suivent en sont comme l'émanation et le prolongement : ils rebondissent après lui et s'atténuent en s'éloignant.

Et cette loi des relations dynamiques entre les sons ou les mots se vérifie à tous les degrés : chacun de ces « maîtres », centre de son groupe, l'entraîne avec lui dans l'ordre supérieur qui régit les accents, et les subordonne les uns aux autres jusqu'au point culminant, souverain de l'œuvre entière, qu'elle soit poème, discours ou symphonie.

Ainsi tout langage sonore revêt l'aspect d'une succession d'éléments inégaux mais disciplinés et ordonnés, depuis le plus humble, petite syllabe muette, ornement imperceptible, jusqu'au plus élevé, véritable explosion pathétique, vers laquelle doit converger tout l'effort de la déclamation expressive.

On pourrait aisément poursuivre encore ce parallèle entre le langage verbal et le langage mélodique ; en étudiant, par exemple, les transformations corrélatives des notations et des écritures, on verrait l'affinité graphique suivre pas à pas l'affinité logique des deux langages. Nos vieux neumes ne sont-ils pas une figuration syllabique, semblable à celle qu'on retrouve dans les écritures antérieures à la décomposition analytique de l'alphabet, de même que ces neumes ont précédé la fixation des notes de la gamme sur la portée ?

Et ce perfectionnement analytique des représentations graphiques contemporaines n'aurait-il pas contribué à l'oubli apparent de toute préoccupation synthétique, en matière de groupement de sons, de lettres ou de mots ?

(*A suivre.*) A. Sérieyx.

Nouvelles de la musique d'Église

PARIS

Notre-Dame. — Les progrès faits par la maîtrise de l'église métropolitaine, depuis que la direction en a été confiée à M. l'abbé Renault, ont été très remarqués à l'occasion des obsèques de S. E. le cardinal Richard, et, quelques jours plus tard, au service funèbre pour le roi de Portugal et son fils. A la première de ces deux cérémonies, la maîtrise était renforcée d'éléments empruntés à diverses paroisses, ce qui a donné un peu de flottement à quelques phrases ; mais grâce surtout à la présence des élèves de l'École secondaire diocésaine, dirigés par notre confrère M. W. Gousseau, on a fort goûté plusieurs pièces qui contrastaient très heureusement avec les vieilles routines, en faisant renaître sous les voûtes de Notre-Dame les antiques accents qu'elles n'auraient jamais dû oublier. Voici, d'ailleurs, quelques détails, avec les observations critiques qu'ils suggèrent, et qu'on voudra bien nous permettre de faire.

La grand'messe de *Requiem*, intégralement célébrée, a été exécutée moitié dans l'édition défectueuse encore en usage à Paris, moitié dans les livres grégoriens purs. Certaines pièces, par un choix judicieux, furent chantées en faux-bourdons, d'autres à l'unisson sans accompagnement, d'autres encore accompagnées de l'orgue. L'*introït* fut enlevé, dans un bon mouvement, à l'unisson des ténors et des soprani, et, au verset, chanté par les enfants, le chœur entier répondait par un faux-bourdon, avant la reprise de l'antienne. Le *répons graduel* et le *trait*, à l'unisson de toutes les voix soutenues par l'orgue, nous parurent un peu lourds, mais le verset *In memoria*, confié à quelques ténors chantant sans accompagnement, suivant la tradition de Notre-Dame, fut admirable de phrasé et d'expression ; quelques personnes qui nous entouraient, habituées à un plain-chant sans vie, trouvèrent même que le chant était trop expressif ! Le *Dies irae*, où la mélodie liturgique alternait avec les nobles faux-bourdons d'Homet, fut moins bon : une habitude, trop invétérée dans les maîtrises parisiennes, fait couper les phrases par une *mora ultimae vocis* au milieu de chaque vers : *Dies irae* || *dies illa*, || *solvet saeclum*, || etc. Cette façon de chanter, pour laquelle on allègue ordinairement les vastes dimensions et les échos des églises, donne à la mélodie une allure heurtée et hachée d'un mauvais effet. Surtout à Notre-Dame, dont l'acoustique est excellente, ces coupures ne se comprenaient pas. Nous ferons la même réserve pour le *Sanctus* (nº IX de l'édition Vaticane), qui cependant très bien chanté, sans accompagnement, par un groupe de séminaristes, comme les anciens ordos liturgiques le prescrivaient aux sous-diacres massés devant l'autel, fut coupé de la même manière ; ces pauses à *Deus* || *sabaoth ; Benedictus* || *qui venit* || *in nomine* || *Domini* ||, gâtaient la moitié de l'effet de cette superbe envolée. Pourtant rien, ni dans la notation, ni dans la diction, ni dans la coupe normale des phrases, n'autorise cette manière de faire. Mais c'est encore là, évidemment, un reste passager de vieilles habitudes qui disparaîtront vite.

Après l'élévation, trois enfants dirent avec beaucoup d'expression le *Pie Jesu* liturgique trois fois répété, et chantèrent aussi l'*Agnus Dei*, auquel le chœur répon-

dait par un faux-bourdon en sourdine délicatement nuancé, la mélodie se détachant plus sonore au-dessus des autres voix. Le *Lux aeterna* fut dit de même manière.

A l'entrée du cortège dans l'église et aux cinq absoutes, les antiennes et les répons, exécutés sur des faux-bourdons *a cappella* de l'école palestrinienne, de Viadana, de Nanino, et aussi de M. l'abbé Perruchot, excellemment choisis par M. l'abbé Renault, ont produit un grand effet. Dans les répons, suivant un usage très ancien, une voix seule disait au verset le chant du *superius*, soutenue par l'orgue réduisant les voix, tandis que le chœur répondait à quatre parties. Il n'y a eu d'exception qu'au *Libera ;* le manque de temps dans la préparation, sans doute, avait contraint de le conserver chanté à pleine voix, sur un mauvais et détestable faux-bourdon du milieu du siècle dernier, qui, parmi les autres chants, rappelait quelque barbare essai de diaphonie tel qu'en durent faire les premiers « maîtres déchanteurs » de Notre-Dame, aux jours les plus lointains du moyen âge. Lorsque nous nous rappelons qu'aux obsèques du cardinal Guibert, l'office entier fut exécuté ainsi, on se prend à reconnaître comment le goût s'est affiné et épuré depuis vingt ans.

Et on est heureux de constater que la maîtrise de Notre-Dame est en passe de reconquérir sa valeur d'antan : toutes nos félicitations donc au sympathique maître de chœur, M. l'abbé Renault, qui comprendra et excusera les réserves que nous avons dû faire.

Suivant les prescriptions liturgiques, l'orgue n'a joué aucun morceau ni prélude pendant l'office. Seulement, à l'entrée, après la messe et la dernière absoute, et à la sortie, le maître Widor a interprété aux superbes orgues de la cathédrale quelques pièces grandioses choisies dans l'œuvre de Bach ou dans la sienne propre, et qui ont admirablement encadré les chants liturgiques et les compositions vocales des vieux maîtres.

Institut catholique. — Au cours supérieur de chant liturgique, M. Gastoué a traité dans le dernier trimestre des séquences primitives du IXe siècle et des œuvres de Notker. Le trimestre actuel est consacré à l'étude de la poésie et de la mélodie des proses notkériennes et de la seconde époque, par où, petit à petit, le genre archaïque va aboutir à la belle efflorescence des poètes victorins du XIIe siècle. Rappelons que ce cours n'est pas ouvert aux seuls étudiants inscrits aux facultés et écoles supérieures, mais est public ; chaque mardi, à 3 heures, a lieu la conférence sur le sujet annoncé, précédée, à 1 h. 3/4, d'exercices pratiques sur les chants communs de l'office.

A l'occasion de l'Adoration perpétuelle, qui a eu lieu les 23, 24 et 25 février, on a chanté, à la chapelle des Carmes, qui est celle de l'Institut catholique, plusieurs pièces de concert spirituel après les vêpres ou les complies. Le premier jour, un fragment des intermèdes d'*Esther*, avec la musique originale de J.-B. Moreau : *Dieu s'avance et descend parmi nous*, avec l'admirable : *Il s'apaise, il pardonne* ; ensuite, l'hymne *Verbum supernum*, à deux chœurs, chant liturgique à l'unisson alterné avec un choral de Bach ; puis l'*Anima Christi sanctifica me* de Schütz. Le second jour, *O vulnera doloris* de Carissimi ; l'hymne *Pange lingua*, chantée de même manière que la veille ; le duo de Gounod sur les paroles d'*Athalie : D'un cœur qui t'aime*. Le troisième jour, au salut : *O sacrum convivium* de Perruchot, qui a récemment paru au Bureau d'édition de la Schola ; *Ave Maria* du salut à quatre voix d'hommes du même auteur ; *Oremus pro pontifice* de Dom Pothier.

PROVINCE

Limoges. — Parmi les églises principales où le mouvement de véritable interprétation du chant grégorien est en honneur, et dans lesquelles le *Motu proprio* de S. S. Pie X sur le chant liturgique est fidèlement observé, nous avons le plaisir de compter la cathédrale de Limoges.

Avec les précieux encouragements de S. G. Mgr Renouard et l'assentiment du chapitre, le *Kyriale* de la récente édition Vaticane a été définitivement adopté. Son

exécution est l'objet de tous les soins de l'excellent maître de chapelle, M. Arlet, qui peut grouper sous sa direction, avec la maîtrise réorganisée à la suite de l'expulsion brutale de son local, les élèves de l'École supérieure de théologie de Limoges. Ce concours actif des jeunes lévites, héritiers de l'antique abbaye de Saint-Martial, centre merveilleux de l'art liturgique durant tant de siècles, favorisera merveilleusement la réforme dans le diocèse, qui ne sera pas un des derniers à suivre, sur ce point spécial, les ordres du pape.

J.

Bordeaux. — Voici le programme des chants exécutés à Saint-Bruno de Bordeaux, pour l'Adoration perpétuelle, le 7 février 1908, par la *Schola Cantorum* de la paroisse : Grand'Messe : office du T.-S. Sacrement (édition de Solesmes); messe *Cunctipotens genitor Deus* (édition Vaticane). — Vêpres : psaumes d'après P. Wagner, de Fribourg. — Salut : *Oculi omnium* de Forscher (voix égales); *O source inépuisable,* choral de J.-S. Bach (4 voix mixtes) ; *Sancta Maria* de Vincent d'Indy (2 voix) ; *Verbum caro* de Roland de Lassus (3 voix égales) ; air de *Paulus* de Mendelssohn ; *En ta divine présence,* choral de J.-S. Bach (4 voix mixtes) ; *Jesu Rex admirabilis* de Palestrina (3 voix égales) ; *Tantum ergo* de Chassang (3 voix inégales) ; chœur final de la Passion, de Schütz.

C'est là une excellente tentative, la première de ce genre, croyons-nous, à Bordeaux. Elle mérite d'être applaudie, encouragée, et... continuée.

On a bien quelque mérite, à Bordeaux surtout, quand on aborde la vraie musique religieuse, comme on le fit à Saint-Bruno : il y a tant d'opposition et tant de *solistes* à braver et à vaincre !

Toutefois, il est juste de constater un sérieux progrès dans l'amélioration des répertoires. Tel maître de chapelle ne montre plus qu'avec dédain (presque avec la rougeur au visage) des pièces qui figuraient, il y a trois et quatre ans, au répertoire des grandes solennités ; tel autre se demande avec effroi si l'édition Vaticane, dont il entend parfois les suaves mélodies, ne va pas l'obliger à faire sa nouvelle éducation musicale. Dame ! on ne se corrige pas ainsi...

Une visite inquisitoriale dans certaines églises ou chapelles de collège donne la certitude que si la mode est aux crises, elle l'est surtout à la crise de la musique sacrée à Bordeaux. Cette « crisomanie » risque de devenir intéressante : nous la suivrons de près.

Le *Liber Gradualis* de l'Édition Vaticane.

Au moment où nous mettons sous presse, une dépêche de Rome nous apprend que, le 12 mars, fête de saint Grégoire le Grand, le Souverain Pontife a reçu en audience solennelle le Rme Dom J. Pothier, qui venait lui remettre le tirage définitif du *Liber Gradualis*, attendu si impatiemment. Un acte du Saint-Siège va prévenir les évêques de ce fait si important pour la musique sacrée, et fixer la manière dont le livre grégorien entrera dans l'usage pratique. Nous consacrerons le mois prochain une chronique spéciale à ce premier volume de l'Édition Vaticane.

LES

Anciens Offices de saint Winnoc et de saint Oswald

(*Suite*)

IN VIGILIA SCI WINNOCI ABBATIS

LES TEXTES.

Antiennes. — Tandis que les huit premières antiennes des nocturnes se bornent à relater des faits de la vie du saint sans allusion aux psaumes qu'elles accompagnent, les antiennes suivantes mettent en harmonie avec les psaumes correspondants les faits auxquels elles font allusion, et cela d'une façon assez heureuse. Ainsi :

Ant. Regum virtus et gloria...
Ps. Dne, in virtute tua laetabitur rex...
Ant. Tua Dne terra...
Ps. Dni est terra...
Ant. Floret... cedrus procera Libani, palma W. [*lege* Winnocus] Dni.
Ps. Bonum est... *où se lit le* ℣. Justus ut palma...

De plus, dans cette dernière antienne, la rime, qui dans les deux précédentes s'était laissé soupçonner, apparaît plus nettement. L'antienne *ad Cantica : O Winnoce, supplices...* et les longues antiennes *in Evangel.* sont également presque rimées. Ceci montre que cet office a été composé au moment où le genre rimé commençait à s'introduire dans la liturgie, sans doute vers le milieu du XIe siècle.

Répons. — Ils suivent de très près le texte de la vie anonyme qu'ils reproduisent soit à la lettre, soit modifié d'après certains procédés dont on aura un exemple en comparant le répons *Cum in hora* (*ad Cantica*) avec le texte du chapitre XII de la Vie : « Contigit quadam die dominica, calicem deesse... Casu vas vitreum erat appositum, sed confractum... Leniter aqua purgavit... inter lavandum paullatim resolidatur sicque... divino ministerio aptatur [1]. »

1. LE TÉNOR *APTATUR*. M. Pierre Aubry signalait récemment dans la *Tribune* (août 1907, p. 173), parmi des ténors qu'il n'avait pu identifier, un ténor

On remarquera aussi que les trois premiers répons *ad Cantica* ont pour versets des hexamètres.

℣. Cujus enim vere semper flagrarat amore.
℣. Ergo translatus coeli super astra beatus.
℣. Vas erat electum, solidat qui vas ita fractum.

LES MÉLODIES.

Il faut signaler d'abord la disposition presque constante des antiennes et des répons d'après la succession des modes.

Les répons *Dum mirantur* et *Ecce virga* offrent quelques traits intéressants.

L'antienne et les répons *ad Cantica* nous ont semblé particulièrement remarquables. D'ailleurs ils donnent bien l'idée de ce que sont les autres chants de cet office.

IN VIGILIA (A) DE S. WINNOCO ABBATE.

LES TEXTES.

Antiennes. — Elles sont plus ou moins rimées, et moins intéressantes d'ailleurs que celles de l'office primitif.

Répons. — Les plus intéressants sont les trois derniers : *Tellus* et *Pendens*, composés chacun de quatre hexamètres, dont le dernier sert de verset ; puis *Miles Christi*, composé — fait plus digne de remarque — sur un mètre d'hymne : le mètre du *Pange lingua gloriosi Lauream certaminis* [1]. Voir aussi les deux répons *de S. Trinitate ad suf. Sanctor.*

Hymnes. — Les premières strophes promettent bien, mais l'auteur a eu l'inspiration un peu courte, et ses compositions s'achèvent avec autant de lourdeur prosaïque qu'elles ont de grâce poétique à leur début.

Les mélodies n'offrent aucun trait bien saillant : on y retrouve les

Aptatur. Or, il se trouve que la mélodie de ce ténor est exactement celle de l'office de S. Winnoc sur le mot *aptatur* au ℟. *Cum in hora.* On ne peut guère supposer qu'un thème qui devait être populaire ait une origine locale si caractérisée. Beaucoup d'indices divers porteraient à croire que les répons de Bergues ont été calqués sur des pièces liturgiques de même nature, — ces dernières ayant sans doute une origine parisienne, et parmi lesquelles il faudrait rechercher le thème en question.

Au moment de mettre cet article entre les mains du typographe, nous remarquons dans la *Rassegna gregoriana*, numéro de janvier-février, un article où Dom Beyssac, en faisant la critique du travail de M. Aubry, signale la ressemblance de la mélodie de l'*Aptatur* avec un fragment de répons de l'office de saint Nicolas, qui date du milieu du XIe siècle, et conclut que c'est apparemment dans un répons calqué sur celui-ci qu'il faut chercher l'origine dudit ténor. Cependant ce n'est là qu'une ressemblance fortuite, comme M. Gastoué nous en avait déjà signalé, entre l'office de saint Winnoc et celui de saint Nicolas, explicables par l'emploi des formules mélodiques en usage chez les compositeurs de l'époque. Si notre *Aptatur* et le répons *Cum in hora*, dont il fait partie, ont été calqués sur une autre œuvre, ce n'est pas à l'office de saint Nicolas que la mélodie en a été empruntée. (V. plus loin, page 59.)

1. Mais ce répons n'est pas sans doute propre à saint Winnoc, car on le retrouve dans beaucoup de manuscrits de la même époque en l'honneur de divers saints.

procédés employés dans la première série de pièces, et plus encore les formules et expressions plus particulières à l'office de saint Oswald.

Les deux premières hymnes sont sur des mélodies assez simples : le chant de l'hymne des vêpres *Rerum cuncta regens* est beaucoup plus orné.

RESPONSOR. I. NOCT.

Dum miran-tur in mi- lite cla- ro, hac vi- ri- um i- no- pi- a, hac operum co-

pi- a ; in cella explo-ra- tus, lu-mina et palmas coelo tensus cons-

pi- ci-tur ; Et mox mola currens figi- tur. V. Propi-ti-a de- i-tas

atletae su-i opus amministravit ; ipse autem psallebat et o-ra- bat, coelo fixus *lu-*

mina et palmas Coe-lo tensus... Glori-a Pa-tri, et Fi-li- o, et Spi-ri-tu-i sancto.

Et...

RESPONSOR. II. NOCT.

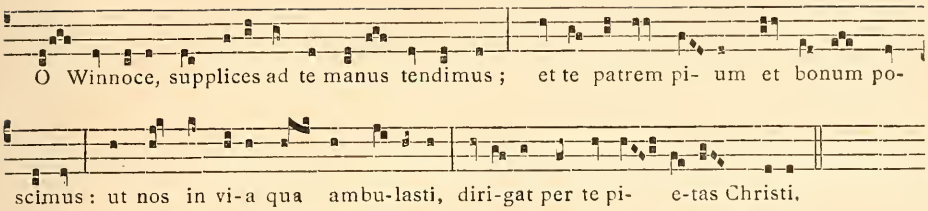
Ec- ce virga i- rae coe-les- tis in caput pe- pendit praesumpto- ris : qui

pro-tinus in ter- ram ru-it, et donum viden- di ami- sit. V. Ec-

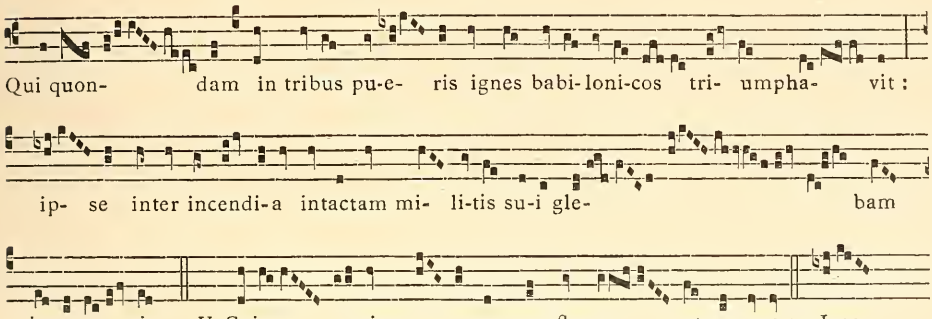
ce Winno-ce salva ti-bi sunt secre- ti tu- i praemi-a : quod videre indignum

fu-it ca- put iniqui. Qui pro- tinus.

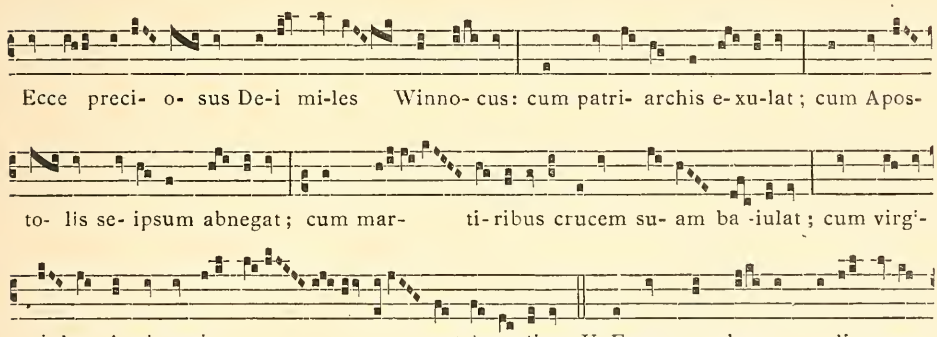
AD CANTICA. ANT.



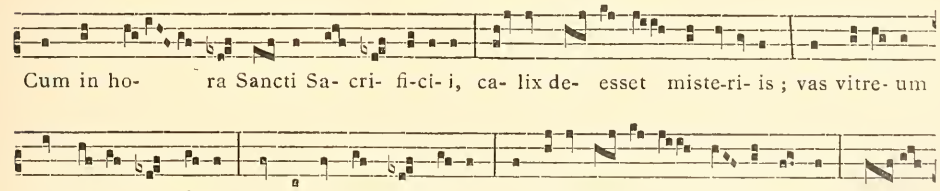
RESPONSOR.

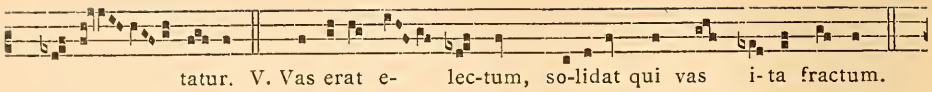


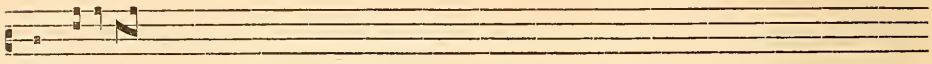
RESPONSOR.



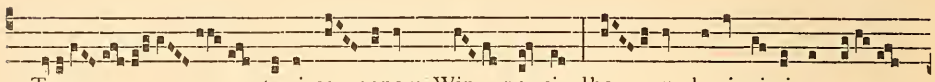
RESPONSOR.

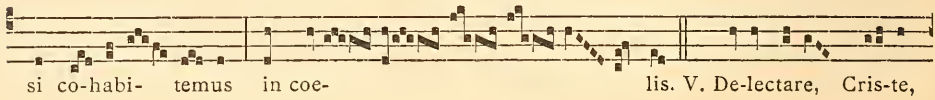


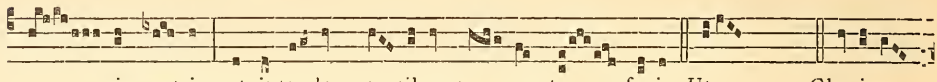


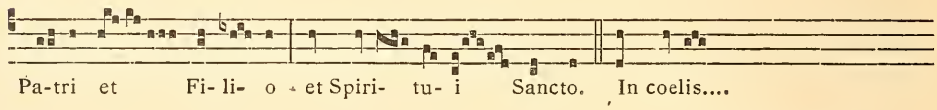


RESPONSOR.







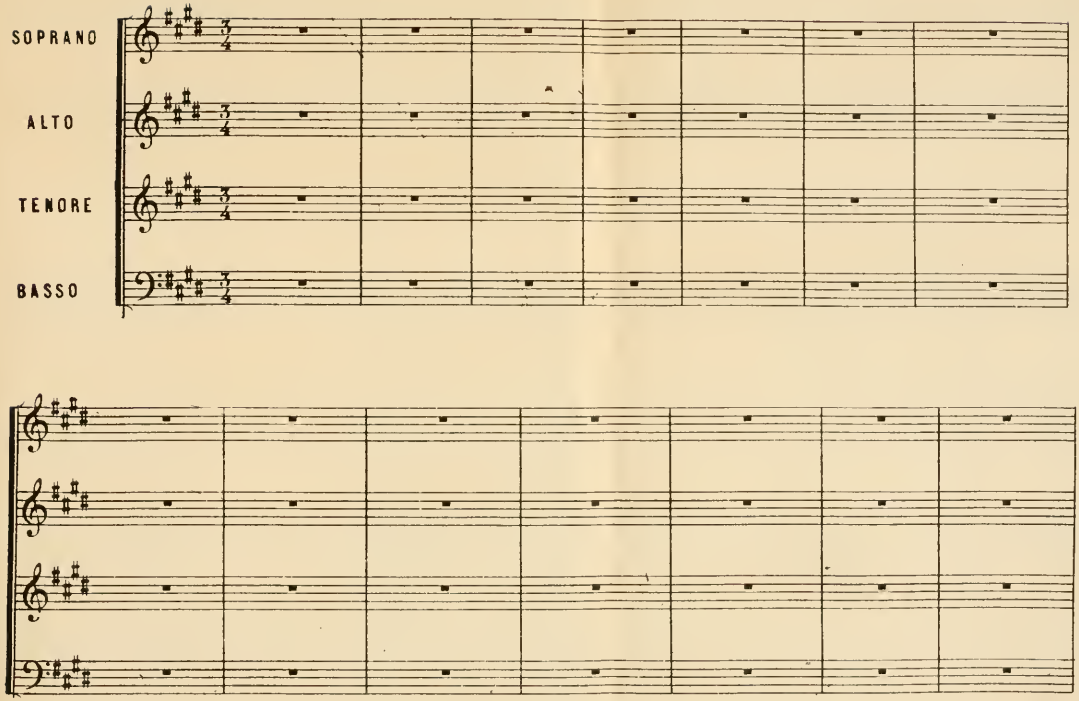


P. Bayart.

(*A suivre.*)

CHANT ÉLÉGIAQUE

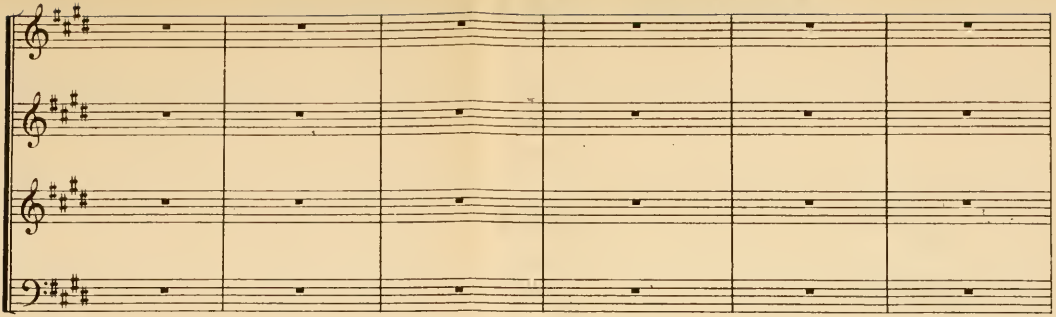
BEETHOVEN
(Op: 118)



SCHOLA CANTORUM, 269, rue St. Jacques, Paris.

S. 703.C.

Tous droits d'exécution, traduction et reproduction réservés pour tous pays.



sotto voce *pp*

Post vi - tam dul - cem ex - i - tus dul - cis... Nam pu - ri, et
Sanft wie du leb - test hast du vol - len - det, zu hei - lig, zu

sotto voce *pp*

Post vi - tam dul - cem ex - i - tus dul - cis... Nam pu - ri, et
Sanft wie du leb - test hast du vol - len - det, zu hei - lig, zu

sotto voce *pp*

Post vi - tam dul - cem ex - i - tus dul - cis... Nam pu - ri, et
Sanft wie du leb - test hast du vol - len - det, zu hei - lig, zu

sotto voce *pp*

Post vi - tam dul - cem ex - i - tus dul - cis... Nam pu - ri, et
Sanft wie du leb - test hast du vol - len - det, zu hei - lig, zu

sanc_ti non dolent... Nam pu_ri, et sancti non do_lent.
hei_lig für den Schmerz! zu hei_lig, zu hei_lig für den Schmerz!

sanc_ti non dolent... Nam pu_ri, et sancti non do_lent.
hei_lig für den Schmerz! zu hei_lig, zu hei_lig für den Schmerz!

sanc_ti non do lent... Nam pu_ri, et sancti non dolent.
hei_lig für den Schmerz! zu hei_lig, zu hei_lig für den Schmerz!

sotto voce

sanc_ti non dolent... Nam pu_ri, et sancti non do_lent. Nul_lus luc_tus
hei_lig für den Schmerz! zu hei_lig, zu hei_lig für den Schmerz! Kein Au_ge wein',

sotto voce cresc

Nul_lus luc_tus, quod cœ_les_tis in cœ_lum so_
Kein Au_ge wein' ob des himm_lischen, himm_li_schen

sotto voce cresc

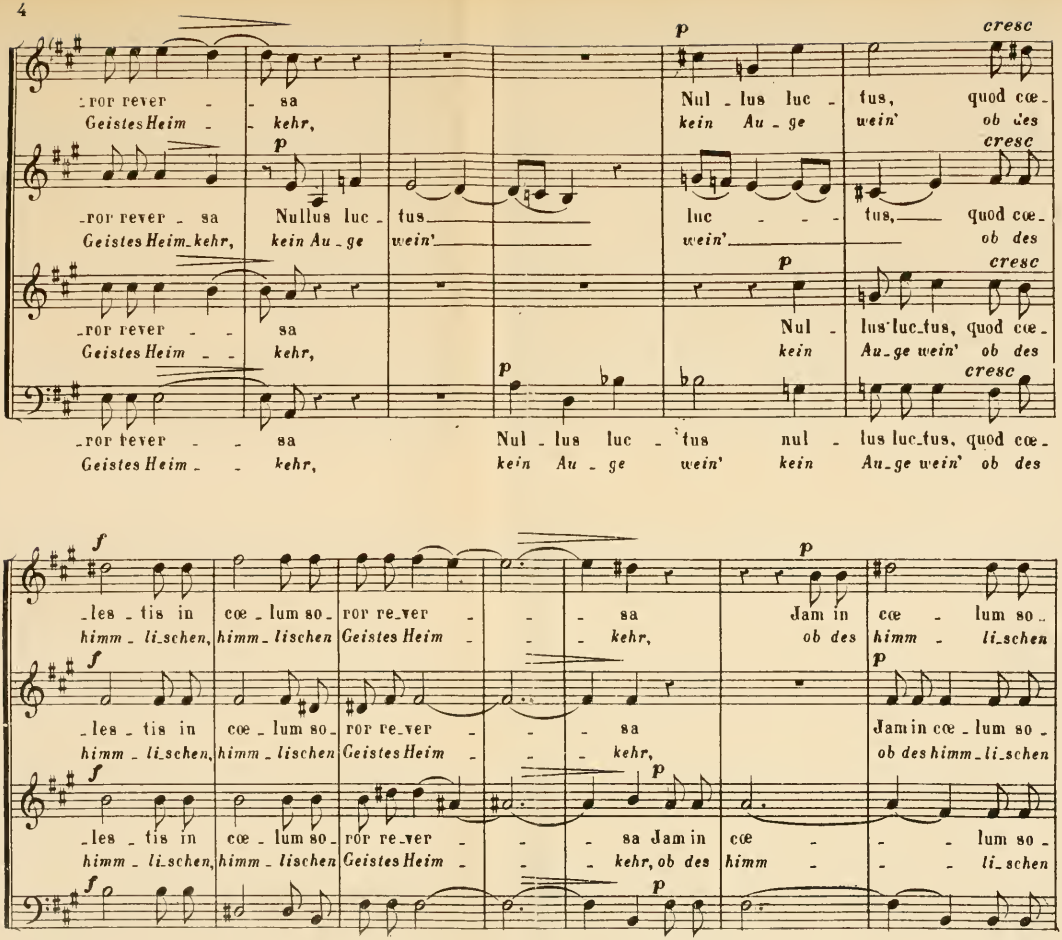
Nul_lus luc_tus, quod cœ_les_tis in cœ_lum so_
Kein Au_ge wein', ob des himm_lischen, himm_li_schen

sotto voce cresc

Nul_lus luc_tus nul_lus luc_tus, quod cœ_les_tis in cœ_lum so_
Kein Au_ge wein', kein Au_ge wein' ob des himm_lischen, himm_li_schen

cresc

nul_lus luctus, quod cœ_les_tis in cœ_lum so_
kein Au ge wein' ob des himm_lischen, himm_li_schen


p
cresc
ror rever - sa
Geistes Heim - kehr,
Nul - lus luc - tus, quod cœ -
kein Au - ge wein' ob des
p
cresc
ror rever - sa Nullus luc - tus luc - - - tus, quod cœ -
Geistes Heim kehr, kein Au - ge wein' wein' ob des
p
cresc
ror rever - - sa Nul - lus luc tus, quod cœ -
Geistes Heim - - kehr, kein Au - ge wein' ob des
p
cresc
ror rever - - sa Nul - lus luc - tus nul - lus luc tus, quod cœ -
Geistes Heim - - kehr, kein Au - ge wein' kein Au - ge wein' ob des
f
p
les - tis in cœ - lum so - ror re - ver - - - sa Jam in cœ - lum so -
himm - li - schen, himm - lischen Geistes Heim - - - kehr, ob des himm - li - schen
f
p
les - tis in cœ - lum so - ror re - ver - - - sa Jam in cœ - lum so -
himm - li - schen, himm - lischen Geistes Heim - - - kehr, ob des himm - li - schen
f
p
les - tis in cœ - lum so - ror re - ver - - - sa Jam in cœ - lum so -
himm - li - schen, himm - lischen Geistes Heim - - - kehr, ob des himm - li - schen
f
p
les - tis in cœ - lum so - ror re - ver - - - sa Jam in cœ - lum so -
himm - li - schen, himm - lischen Geistes Heim - - - kehr, ob des himm - li - schen

Chronique des Grands Concerts

Nous sommes heureux de réaliser aujourd'hui un des projets dont nous avions entretenu nos lecteurs, en donnant, grâce à l'excellente collaboration de notre confrère M. Albert Groz, professeur à la Schola, une chronique, qui deviendra régulière, des principaux concerts de Paris et de province envisagés surtout dans leurs rapports avec les idées que la *Schola* a été la première à propager voici déjà bientôt quinze ans, et qui lèvent si merveilleusement un peu partout au sol de l'art musical français.

J'ai l'honneur d'inaugurer ici une rubrique nouvelle. Chaque mois, désormais, nos lecteurs trouveront à cette place un résumé du mouvement musical considéré à ce point de vue : la diffusion, le progrès dans le monde des tendances de la Schola.

Je n'entends point m'attribuer la trouvaille d'une idée dont tout le mérite revient aux amis de la *Tribune de Saint-Gervais* eux-mêmes. Ce sont eux qui, unis dans un même sentiment de curiosité artistique, ont demandé à être renseignés mensuellement sur les plus notables manifestations de « l'esprit scholiste ».

Le distingué directeur de la *Tribune* a tout de suite cherché à satisfaire un désir qui concordait si heureusement avec la tâche qu'il s'est imposée et qui est — vous le savez assez — de donner à la revue une allure toujours plus vivante et intéressante.

La *Tribune de Saint-Gervais*, en effet, entend continuer à justifier son sous-titre et rester le *bulletin mensuel de la Schola Cantorum*. Or la Schola a singulièrement dépassé aujourd'hui le but pour lequel elle fut fondée il y a treize ans. Par l'activité de ses membres, par son enseignement, par ses concerts, par les œuvres qui émanent d'elle, elle a glorieusement conquis une place de premier rang dans la vie musicale contemporaine. Sans négliger son plan d'études primitif, et tout en continuant à donner tous ses soins à ses recherches spéciales, la *Tribune de Saint-Gervais* se doit à elle-même de suivre la Schola dans les destinées nouvelles, prête à noter les progrès de son action, prête à enregistrer ses succès, prête aussi à écarter les obstacles de sa route en répondant avec une fermeté courtoise aux critiques et aux attaques qui sont le lot habituel des plus justes causes.

C'est dans ces conditions que M. A. Gastoué a bien voulu me demander de l'aider. C'était me témoigner au nom des abonnés et des lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* une confiance que je compte bien m'efforcer de mériter, et dont je tiens à les remercier dès à présent.

***

Il n'est peut-être pas inutile en débutant de préciser le sens de certains mots dont nous venons de nous servir et qui reviendront souvent sans doute sous notre plume.

Qu'est-ce donc que l' « esprit scholiste » ? Et que faut-il entendre par cette expression : « les idées, les tendances de la Schola » ?

Quelqu'un fera sans doute plus tard, avec l'impartialité et le recul nécessaires, l'histoire de ce vaste mouvement qui, parti de l'école de la rue Saint-Jacques, se propage aujourd'hui, suivant un rythme centrifuge, en ondulations de plus en plus

larges jusqu'aux rivages les plus lointains de l'univers musical. Nous n'en sommes pas encore là malheureusement, et les temps héroïques ne sont point révolus. A vrai dire, personne ne songe plus à nier l'existence et le rôle de la Schola. Elle a donné une impulsion, elle exerce une influence : voilà qui est incontesté. L'hostilité, les résistances qu'elle commence à rencontrer dans certains milieux, témoignent de sa vitalité. Après la période obscure mais laborieuse et féconde des débuts, voici que s'ouvre une période de luttes où l'œuvre des fondateurs de la Schola devra subir l'assaut de bien des jalousies, de bien des petits intérêts, de bien des mauvaises volontés ligués contre elle. Cela est tout à fait normal en vérité, et nous avons mieux à faire que perdre notre temps à nous en étonner. La seule obligation qui s'impose à nous en présence de cette levée de boucliers, c'est de définir les termes afin de désarmer l'équivoque et de dissiper les malentendus.

Tous ceux qui observent de bonne foi et qui réfléchissent sont convaincus de ceci : la seule, l'unique méthode suivie à la Schola est la méthode expérimentale. Loin de faire preuve de tendances rétrogrades, la Schola transporte ainsi dans le domaine de la musique les directions de la science moderne. Dans tous ses actes, elle affirme sa volonté d'en finir avec le formalisme suranné qui sévit encore ailleurs. Si elle prétend former le goût du public en le conviant à l'audition des chefs-d'œuvre de la musique ancienne, elle se préoccupera avant tout de choisir les œuvres avec discernement, puis de les montrer sous leur jour véritable. Elle ne s'inspirera point pour les exécuter de théories préconçues, de doctrines *a priori*, mais elle s'efforcera de leur rendre la vie et de leur restituer leur saveur caractéristique en recherchant les habitudes du temps qui les vit naître et en respectant les intentions de leurs auteurs. Sa probité scrupuleuse a eu enfin raison d'un préjugé fort répandu, d'après lequel l'interprétation des œuvres anciennes devait se distinguer par une monotonie glacée, une solennité de mauvais goût, un style raide et compassé. A cette convention la Schola a substitué ce qui, à toutes les belles époques de l'art, a toujours servi de trait commun entre les âmes des grands artistes : la ferveur passionnée, l'enthousiasme, le mouvement, la vérité expressive, en un mot ce que nous appelons aujourd'hui la vie.

On n'ose guère attaquer les manifestations publiques de l'activité scholiste ; trop de témoins pourraient protester. On croit plus habile de dénigrer un enseignement dont le public n'est pas à même d'apprécier chaque jour la valeur. On tâche de le présenter comme un ensemble de règles étroites, pédantes et formalistes, dont l'observance conduirait chez les disciples à la destruction de toute spontanéité, de toute personnalité. Volontiers on laisserait croire que le lit de Procuste fait partie du mobilier de la Schola. Eh bien, il faut le dire hautement, jamais reproche ne fut plus injuste. Tous ceux qui ont assisté, par exemple, aux cours de composition à la Schola savent dans quel esprit d'absolu respect de la liberté intellectuelle ils sont faits. La critique historique en est la base. Le maître indique à ses élèves comment, au cours des âges, les formes musicales ont évolué. Il ne leur conseille pas l'imitation, mais seulement l'admiration et l'étude des chefs-d'œuvre. Jamais il n'a songé à en tirer une rhétorique immuable. Et comment l'eût-il fait avec autorité, alors que dans ses propres œuvres il se montre toujours appliqué à la création de formes nouvelles ? Le seul principe qu'il enseigne, c'est qu'il n'est pas d'œuvre originale durable qui ne s'appuie sur la tradition ; c'est que, pas plus dans le domaine de l'art que dans celui des sciences physiques, la nature ne consent à progresser par bonds ; c'est que dans toute création artistique, dans toute « composition », il faut un ordre, une logique, des rapports de proportions qui en assurent la solidité. L'histoire, l'expérience, sont là qui prouvent ces vérités et rendent misérables les arguties qu'on leur oppose. Mais des recettes pour avoir du génie, jamais le maître n'essaya d'en donner. Il en connaît d'avance la vanité. Tout son enseignement sur ce point se réduit à la brève exhortation suivante : « N'écrivez jamais rien que vous n'ayez auparavant chanté dans votre cœur. » Noble et forte parole qu'un jeune artiste ne saurait trop méditer.

En résumé, le respect des chefs-d'œuvre, la volonté d'en donner une interpré-

tation vivante et nuancee, un enseignement fondé sur l'expérience et sur l'histoire, la volonté de donner à chaque compositeur les moyens de s'exprimer selon sa sensibilité propre : voilà, si je ne m'abuse, ce qui constitue à proprement parler « l'esprit scholiste » ; voilà ce qu'il convient de chercher dans la formule : « les tendances de la Schola ». Tous les lecteurs de la *Tribune* savent ces choses de longue date. Ils m'en voudraient d'y insister. Si je me permets de les leur rappeler, c'est que je crois pouvoir compter sur eux pour répandre parmi la foule de ceux qui sont de bonne foi mais qui ignorent, parmi les timides, les timorés et les tièdes, la notion exacte du but élevé que poursuit la Schola, — que poursuivent avec elle tous ses amis.

***

Concerts Lamoureux. — M. Chevillard avait remis pour deux concerts la direction de son orchestre à M. Vincent d'Indy. Nous lui devons ainsi deux séances inoubliables.

La première, le 12 janvier, fut particulièrement brillante. Le public a tenu à manifester par une série d'ovations son estime pour l'homme en même temps que son admiration pour l'artiste. Juste tribut d'hommages que M. V. d'Indy a accueilli avec sa modestie habituelle, et dont tous ses amis ont éprouvé une grande joie.

La *Symphonie sur un chant montagnard* ouvrait le concert. Par la franchise de l'inspiration, par la clarté, par l'eclat héroïque de son éblouissant finale, cette œuvre justifie pleinement l'enthousiasme qu'elle suscite à chaque nouvelle audition. De toutes les œuvres du maître elle est la plus populaire. Elle vaut encore, à mon sens, par sa nouveauté, si on se reporte à l'époque où elle fut écrite, et par l'influence qu'elle a exercée sur l'évolution de la musique symphonique contemporaine. Venue après l'œuvre presque exclusivement lyrique et mystique de C. Franck, c'est en elle qu'il faut rechercher l'origine de ce pittoresque rythmique que l'on retrouve ensuite dans d'autres œuvres considérables, telles que la 1re symphonie de Guy Ropartz ou la symphonie de G. M. Witkowski, par exemple.

Après la poétique *sarabande* et l'amusant *menuet* de la *Suite en ré* pour une trompette, deux flûtes et instruments à cordes, venait le poème symphonique intitulé *Istar*.

M. Vincent d'Indy soutient dans cet ouvrage et réussit à faire accepter le plus invraisemblable des paradoxes musicaux. On sait qu'il s'agit d'un « thème varié », mais qu'au rebours de ce qui a lieu d'ordinaire, ce sont les variations qui se présentent les premières, tandis que le thème n'apparaît tout entier, dans un formidable unisson de tout l'orchestre, qu'à la fin pour couronner l'œuvre. A un point de vue strictement musical, le principe pourrait sembler contestable et réclame impérieusement une justification littéraire. Aussi croyons-nous qu'il faut considérer *Istar* comme une tentative unique dans l'histoire des formes musicales, et telle que nul ne saurait la renouveler sans péril. Le génie du maître a su triompher de toutes les difficultés. Par une admirable gradation, chaque variation précise un peu plus le thème, et la composition, constamment claire et logique, aboutit sans effort à la splendide péroraison. Il est regrettable qu'on n'exécute pas plus souvent une œuvre dont le public ne manquerait pas de s'émerveiller pour peu qu'on prît soin de le familiariser avec elle. Je ne me souviens pas qu'on ait joué *Istar* à Paris depuis une dizaine d'années : c'est pousser la discrétion un peu loin.

Au deuxième concert, le 19 janvier, M. Vincent d'Indy nous proposa tout d'abord son interprétation personnelle de l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. Ce fut une révélation. Lorsqu'une œuvre à ce point connue nous apparaît ornée d'une beauté nouvelle, c'est vraisemblablement que l'interprète a rencontré juste et que sa pensée est entièrement d'accord avec celle de l'auteur. Gluck est le premier qui ait songé à faire de l'ouverture une sorte de résumé symphonique du drame. A ce titre, l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* marque une date importante dans l'histoire de la musique dramatique. M. V. d'Indy s'est appliqué à lui restituer son véritable carac-

tère. Il y a pleinement réussi, et il a su obtenir d'un orchestre qui est excellent quand il est bien dirigé une exécution intelligente, souple et nuancée, vraiment vivante.

Les Eolides, le poème symphonique de C. Franck, d'une si exquise musicalité, m'a causé pourtant quelque déception. L'orchestration, il faut le reconnaître, est un peu maigre ; la couleur, un peu superficielle ; un peu de convention laisse trop voir la trame de la toile sur laquelle le tableau est peint. Le charme mélodique et la fermeté de la structure compensent heureusement ce léger défaut.

Dans la légende de *Saugefleurie*, œuvre de jeunesse pourtant, — elle date de 1885, — M. Vincent d'Indy fait déjà preuve d'un don naturel pour le pittoresque instrumental supérieur à celui de son maître C. Franck. Si le thème de la chasse a un peu vieilli, l'ensemble reste du moins plein de fraîcheur et de poésie.

Venaient ensuite plusieurs fragments du *Dardanus* de Rameau, que le public a écoutés assez froidement. Je ne m'explique pas très bien pourquoi. L'air d'Iphise, l'air de basse : *Monstre affreux*, les délicieux airs de ballet, me semblent plutôt de nature à justifier l'opinion de quelques bons esprits qui, pour la force et la variété de l'accent expressif dans la déclamation, pour la nouveauté et la richesse de l'invention mélodique, préfèrent Rameau à Gluck lui-même.

J'arrive enfin à la *Deuxième Symphonie* de M. V. d'Indy, qui terminait ce beau programme. Je ne puis songer à motiver ici par une analyse détaillée ma profonde admiration pour ce chef-d'œuvre grandiose, un des sommets de l'art de notre temps. Je me bornerai donc à vous en exposer brièvement l'idée maîtresse. Le maître y oppose deux principes, l'un qu'on peut qualifier de « principe traditionaliste », l'autre de « principe novateur ». Bien entendu, il ne s'agit nullement de musique à programme. C'est à proprement parler un drame d'idées, tel que seul le langage — direct, sans images et sans concepts — de la musique pouvait l'exprimer. Pour la réalisation de sa pensée, le musicien s'aide de toutes les ressources de l'inspiration la plus élevée, de la science la plus prodigieuse. Dans le cadre de la symphonie classique, son art fait entrer les formes les plus diverses, telles que le canon, la variation, la fugue, le choral. Et le miracle, c'est que cette œuvre gigantesque peut être entendue jusqu'au bout sans fatigue. On ne sait ce qu'il convient d'admirer le plus : cette imagination puissante qui déverse sans cesse dans le torrent tumultueux de l'orchestre des flots intarissables de mélodies, d'harmonies et de rythmes, ou cette consciente et hautaine volonté assez sûre d'elle-même pour dominer et s'asservir selon d'eurythmiques proportions tant de forces impétueuses.

***

Société nationale. — On ne s'étonnera pas si nous accordons dans ces notes une place importante aux séances de cette société. Son rôle ne saurait être exagéré. L'œuvre accomplie par elle depuis 36 ans est immense, et l'on oublie peut-être trop que c'est d'elle qu'est parti l'admirable mouvement qui a rénové de nos jours la musique française. Les œuvres qu'elle inscrit à ses programmes ne sont pas toutes parfaites, c'est entendu ; le contraire serait surprenant. Elle n'imite point, il est vrai, les grandes Associations dominicales dont la prudente parcimonie sait habilement se contenter de ce qu'on pourrait appeler des « valeurs de tout repos ». Il reste à savoir si l'exemple qu'elle propose souvent de « ce qu'il ne faut pas faire » n'est pas plus utile aux jeunes musiciens que la contemplation parfois décourageante des chefs-d'œuvre consacrés.

Le 349e concert fut donné le samedi 11 janvier à la salle Érard. Il débutait par le *Quintette* pour piano et cordes de C. Franck, dont cette nouvelle audition ne pouvait qu'affirmer une fois de plus le généreux lyrisme et l'impérissable beauté.

Mme Jane Bathori chanta ensuite *Quatre mélodies* d'Albert Roussel. Ce musicien, certainement un des mieux doués parmi les derniers venus, choisit volontiers pour les mettre en musique les poèmes d'Henri de Régnier. Il faut reconnaître que la sensibilité délicate et finement originale de M. Roussel s'allie parfaitement à l'art suave et fluide de ce poète. Des trois premières pièces : *Odelette, Invocation, Adieux*, j'aime

surtout la dernière avec sa chute d'une mélancolie si pénétrante. Le cadre trop grand de la salle Érard a un peu nui au succès de ces œuvres d'un sentiment tout intérieur. Quant à la petite ode chinoise : *A un jeune gentilhomme*, ce n'est qu'une bluette, mais tout à fait charmante.

Le *Quatuor à cordes* de M. Maurice Ravel terminait la séance. J'ai réentendu avec un vif plaisir le premier mouvement, et surtout le *scherzo*, pétillant et spirituel. M. Ravel est incontestablement un artiste fort intelligent. Il s'est montré, dans les œuvres postérieures à son quatuor, préoccupé surtout d'impressionnisme et de pittoresque musical. Mais il a sans doute mieux à nous dire, et nous sommes en droit d'attendre de lui une belle œuvre où sa personnalité, avec moins d'inutile raffinement peut-être, s'exprimera d'une manière plus complète et plus profonde.

Albert Groz.

NÉCROLOGIE

Nous avons le regret d'annoncer à nos lecteurs la mort de M. l'abbé Maurice Mathieu, de Toulouse, le directeur de l'Ecole Ozanam, de la *Caecilia*, et le distingué rédacteur de *la Musique Sacrée*, décédé à Toulouse, le 17 janvier 1908, à l'âge de 54 ans.

M. l'abbé Mathieu était né à Toulouse, en 1853, d'une famille toulousaine des plus chrétiennes. C'était un fin lettré. Après de brillantes études au séminaire de l'Esquile, il partit pour Paris, où il termina à l'École des Carmes ses études officielles par l'obtention du titre de licencié ès lettres.

De retour à Toulouse, il professa successivement les humanités, l'histoire, etc., charmant les maîtres et les élèves par l'étendue de ses connaissances et la facilité avec laquelle il s'assimilait les sciences les plus disparates.

Mais, entre temps, ce fut aussi un musicien du premier ordre, car la musique, et surtout la musique sacrée avec le plain-chant, avaient ses prédilections. Il l'a prouvé en fondant la *Caecilia*, cette grande société chorale et instrumentale qu'il dirigea durant plus de dix ans avec un talent digne des plus grands éloges.

M. l'abbé Mathieu était à la fois le directeur et le chef d'orchestre de la *Caecilia*. C'est lui qui a monté et dirigé, le premier, à Toulouse, *la Passion* et *la Nativité* de Bach ; *le Messie*, *Judas Machabée* et *Samson*, de Haendel ; les *Requiem* de Mozart et de Brahms ; *Rédemption* de Gounod ; *Rédemption* et *Béatitudes* de César Franck ; *la Passion* de Perosi ; *les Saisons* d'Haydn ; l'*Advent Lied* de Schumann, et le *Psaume* de Guy Ropartz.

En dehors de ces exécutions, qui toutes revêtaient un cachet de grand art, M. l'abbé Mathieu organisa des conférences sur le *plain-chant* et la *vieille chanson française* et fit entendre par deux fois à Toulouse les chanteurs de Saint-Gervais.

Pendant 14 ans, il fut avec son ami, M. le chanoine Nouguès, l'un des directeurs de l'École de plain-chant qui a donné, on le sait, d'excellents résultats.

Enfin, il révéla son talent de musicologue et d'ardent polémiste, les lecteurs de la *Tribune* s'en souviennent, dans *la Musique sacrée*, revue mensuelle fondée en 1902. Bien que nous l'ayons parfois combattu, reconnaissons que, dans ces pages, il défendait avec une énergie et un courage rares les idées qu'il préconisa toute sa vie et qu'il eut l'occasion de développer aux divers congrès où il prit part, à Bordeaux, à Arras. On dit que la mort de sa vénérable mère, survenue l'année dernière, avait brisé son cœur et avait mêlé à sa vie une persistante tristesse. Il vient de la rejoindre après une longue maladie héroïquement supportée. Cette dernière a montré à tous que M. l'abbé Mathieu ne fut pas seulement un artiste supérieurement doué, mais un vrai prêtre de Dieu, et dans ses derniers moments un apôtre.

Nous prions M. le chanoine Nouguès, si cruellement éprouvé en cette circonstance, de vouloir bien agréer nos plus sympathiques condoléances.

BIBLIOGRAPHIE

Abbé Henri Villetard. — **Office de Pierre de Corbeil** (*Office de la Circoncision*) **improprement appelé « Office des Fous »**. Texte et chant publiés d'après le Manuscrit de Sens (xiiie siècle), avec introduction et notes (Bibliothèque musicologique, IV), grand in-8° de xii et 244 pages et 6 phototypies, 12 fr. Paris, Picard, 82, rue Bonaparte.

Je n'ai pas besoin de présenter à mes lecteurs M. l'abbé Villetard : son nom et sa personnalité leur sont connus. Les articles qu'il a donnés ici même, les comptes rendus de ses conférences ou de ses œuvres, l'ont révélé comme un esprit curieux et chercheur, averti, et au courant des publications les plus diverses qui concernent la musicologie sacrée. Mais ces premières études n'étaient, pour ainsi dire, que des travaux préparatoires, et leur auteur vient aujourd'hui de terminer un véritable monument sur un des points les plus singuliers de l'art liturgique aux xiie et xiiie siècles.

La fête de l'Ane ! l'office des Fous ! Que n'a-t-on pas dit sur ce sujet dans les livres les plus sérieux ! Que n'avons-nous pas appris en nos manuels historiques sur les bouffonneries et les scandales de ces jours de joie ! On croirait, à lire la plupart des auteurs, que les stupidités les plus invraisemblables de ces saturnales étaient de règle, et qu'il faudrait en faire remonter la responsabilité à Pierre de Corbeil, archevêque de Sens au début du xiiie siècle.

L'ouvrage de M. Villetard remet les choses au point. Le moyen qui lui a paru le plus simple a été de nous présenter la physionomie très intéressante de Pierre de Corbeil, auteur probable dudit office, puis de publier dans son intégrité le manuscrit contemporain, conservé actuellement à la bibliothèque de Sens, et connu ordinairement sous le nom singulier de « Missel des Fous ».

Or ce n'est point un missel, et il ne renferme rien de fou, sinon des « extravagances », au sens strict du mot, c'est-à-dire tout le développement possible, régulier et irrégulier, liturgique et extraliturgique, dont était susceptible au xiie siècle un office tel que celui-là. Et ce qui en ressort, c'est une impression d'art à la fois décadent et primitif, parfois profond, souvent délicieux.

L'ouvrage de M. l'abbé Villetard comprend d'abord, après un avant-propos et une introduction, l'étude du manuscrit, qui forme la première partie ; vient ensuite, en seconde partie, l'étude de l'office et de toutes les questions qui s'y rattachent : nature, composition, auteur, etc. Enfin le texte lui-même, avec d'abondantes références et l'indication des principales variantes, texte littéraire en entier, puis le texte avec sa musique. Le livre est complété par deux appendices d'une importance considérable et des *addenda*.

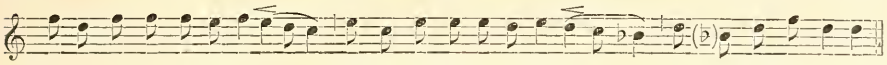
*
* *

La première partie, d'une lecture vraiment aisée en ces matières arides, est une monographie des plus fouillées sur le manuscrit. Successivement, sa provenance, sa description, le curieux diptyque, probablement du vie siècle, qui lui sert de

reliure, sont étudiés. Le tout est accompagné de la bibliographie considérable à laquelle a donné lieu et ce codex et l'office qu'il contient.

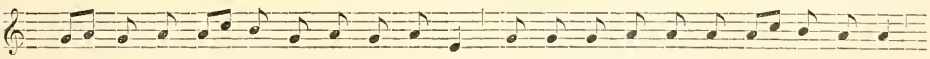
La seconde partie est certainement la plus neuve de tout l'ouvrage. M. Villetard commence par définir quel est le genre de texte et de chant que contient le fameux manuscrit de Sens : c'est tout simplement l'office ordinaire de l'octave de Noël, avec sa messe, selon l'ordre du rit romain, mais enrichi d'une quantité de versets et de tropes divers, choisis et modifiés, s'il était nécessaire, par l'auteur de ce recueil. Quelques exemples en feront juger. Voici, en effet, comment se présentent les premières vêpres : d'abord trois strophes de prose à l'entrée de l'église ; puis le célèbre *conductus* appelé vulgairement prose de l'Ane, *Orientis partibus*, dans lequel cet utile animal ne figure que par les louanges qu'on dit de lui. Après la lecture de la « table » de l'office, qui rappelle à chacun ce qu'il doit faire en cette extraordinaire fonction, commence le *Deus in adjutorium*, entièrement tropé, d'après un manuscrit de Saint-Martial de Limoges (référence passée sous silence par M. Villetard) ; son *alleluia* même est farci d'une prose de quatre strophes ! Avant la première antienne, et pour des raisons qui nous échappent, il y a d'abord un verset chanté *in falso*, par quatre ou cinq, derrière l'autel ; puis un autre chanté *in voce*, par deux ou trois qui leur répondent, placés devant l'autel. Nouveau trope, avec verset *cum organo* et « reprise » du chœur (le mot se trouve plusieurs fois dans le manuscrit ; c'en est, je pense, le plus ancien exemple). Alors seulement commencent les antiennes et les psaumes ; mais après ceux-ci, les interminables proses et tropes recommencent. Et tout est ainsi arrangé : premières vêpres, complies, trois nocturnes, les laudes, chacune des petites heures, la messe, les secondes vêpres, sans oublier les *conductus* qui accompagnent l'entrée et la sortie du préchantre et le poursuivent même jusqu'à table. Ils n'ont rien, d'ailleurs, que de très digne ; faut-il dire qu'on n'y trouve pas le fameux *I an*, ni le prétendu *evohé*, que des historiens ont affirmé y avoir lu ? Ou, pour dire mieux, ce n'est pas qu'ils en soient absents, mais leur texte authentique, publié aujourd'hui par M. Villetard, prouve la plus formidable bévue de ces doctes personnages. Il faut lire, en particulier, le chapitre si fouillé et si vivant qui traite des *rubriques*, et qui explique définitivement ce que sont ces mystérieuses expressions sur lesquelles tant de gens se sont mépris.

Et quelles délicates poésies, quelles ravissantes mélodies renferme cet office ! C'est là un véritable trésor, contenant les genres les plus divers, du récitatif liturgique le plus évère au chant populaire le plus naïf et le plus exquis. N'est-on pas surpris d'y rencontrer cette phrase en l'honneur de la nouvelle année, qui semble empruntée à une moderne sérénade napolitaine (je transcris en notes modernes) :

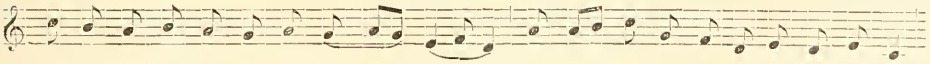


Novus annus hodi- e monet nos le-ti- ci-e, lau- des in-cho-a- re, etc.

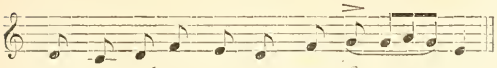
L'office se termine par une admirable prière de bénédiction du repas, dont le texte est emprunté à Prudence ; j'imagine que la mélodie de ces versets, chantés posément par de belles voix de baryton, doit produire un grand effet :



O Cru- ci- fer, bo- ne lu- cis sa- tor, om- ni pa-rens, pi- e ver- bi- ge- na,



e- di- te cor- po- re Vir- gi- ne- o sed pri- us in ge-ni- to- re po- tens,



as- tra, solum, ma- re quam fi-e- rent.

Mais il n'était pas suffisant de publier tel quel le manuscrit de Sens, même avec la

clarté et la précision qu'y a mises M. l'abbé Villetard. L'auteur a voulu encore chercher d'où venaient toutes ces pièces, dont aucune peut-être n'est originale. Et, en faisant ce travail, il s'est aperçu qu'on pouvait aller jusqu'à cataloguer les phrases *farcies* et centonisées cousues l'une à l'autre pour former des pièces tropées. M. Villetard ajoute ainsi tout un chapitre à l'histoire de la poésie et du chant extraliturgique du moyen âge, celui des *centons*, et met en valeur un procédé singulier.

On sait ce que sont les tropes et les farces : des phrases explicatives intercalées au milieu des phrases originales du texte primitif, comme dans l'oraison dominicale :

« *Pater noster*, fidem auge his qui credunt in te, *qui es in celis*, et abyssos intueris ; *sanctificetur nomen tuum* in bonitate electorum tuorum », etc. Or, l'auteur de cet office (ou les auteurs dont il s'est servi) n'ont point composé ce *Pater* de leur propre fonds ; mais chaque trope, chaque phrase surajoutée est, paroles et musique, empruntée à une autre pièce liturgique ou extraliturgique. On voit ici quel travail de marqueterie a été celui du centonisateur, et quel jeu de patience il a présenté ainsi à M. Villetard. L'exposition de ces procédés et l'indication des sources d'où on a tiré les centons fournit à notre savant confrère la matière d'un très remarquable appendice.

Un second appendice contient le dépouillement d'un office presque semblable usité autrefois à Beauvais, et ses rapports avec le précédent.

*
* *

Tel est ce beau livre, auquel on ne pourra adresser que de très légères critiques ; encore certains des points sur lesquels elles porteraient y seront-ils sujets par une trop grande recherche de précision chez l'auteur. A deux ou trois reprises, M. l'abbé Villetard, en présence de clausules irrégulières ou incomplètes de certaines pièces, telles que les proses, comme dans le *Salus aeterna* (prose de l'Avent, strophe 4), conclut à des lacunes ou à des additions maladroites. C'est évidemment une conclusion que les manuscrits n'autorisent pas ; pour les proses, en particulier, c'est ordinairement un caractère archaïque. Notker lui-même, qui s'est efforcé de rendre ses proses très régulières sur ce point, a parfois suivi dans leur intégrité les thèmes de séquences sur lesquels il écrivait. Par exemple le *Clare sanctorum* qu'il a écrit pour les saints apôtres suit exactement la coupe du *Salus aeterna* à la strophe incriminée. Quelques références auraient aussi gagné à être placées dans un autre ordre ; on est obligé de confronter trop souvent les notes qui accompagnent le texte seul avec celles qui se trouvent au bas du texte musical, et qui, parfois, se complètent, se supposent ou se répètent l'une l'autre. Certaines auraient pu être complétées ; la mélodie donnée page 151 pour le beau répons *Te laudant* est très probablement la mélodie senonaise ; dans les autres livres, ce répons se chante sur des formules du deuterus plagal.

Mais, comme je l'ai dit, ce sont là des taches fort légères, et je répéterai volontiers l'*Ubi plura nitent* du poète, en remerciant M. l'abbé Villetard de son bel et bon ouvrage.

Amédée Gastoué.

NOTRE SUPPLÉMENT

Chant élégiaque, quatuor vocal de Beethoven, avec accompagnement.

C'est une œuvre fine et délicate que le touchant quatuor écrit par Beethoven sur les expressives paroles bien connues *Sanfte wie der lebtest*, qui déplorent la mort d'une personne aimée. La Schola vient de publier de cette belle pièce une nouvelle édition, pour laquelle un humaniste distingué a bien voulu nous faire une traduction latine qui en facilitera l'exécution dans bien des cas. Nous en offrons la primeur à nos lecteurs, en publiant aujourd'hui la partie vocale de cette belle composition. Le prix de la partition complète est, net, de 2 fr. ; chaque partie de chœur séparée, 0 fr. 40.

VIENT DE PARAITRE :

Abbé Brun. — **Cantiques et Cantilènes**, avec accompagnement d'orgue ou harmonium, 1er cahier. Collection du *Chant populaire*, net, 2 fr. ; chant seul, 0 fr. 50 ; par dix, 0 fr. 30.

Voilà sans doute une publication qui aura le meilleur succès et près des musiciens et près des amis du chant populaire à l'église. M. l'abbé Brun, le distingué maître de chapelle de la cathédrale de Clermont-Ferrand, vient de nous donner une collection exquise de pièces françaises faciles et des plus heureuses, dans des formes très neuves et vraiment intéressantes. Elles sont composées pour diverses circonstances : adoration, chant à la Vierge, première communion. En général, elles sont à l'unisson, avec accompagnement d'orgue ; la salutation angélique fait exception : une voix seule dit la première partie, en forme de verset grégorien, et un chœur à trois voix égales chante dans un mouvement lent la seconde partie. Nous recommandons tout particulièrement à nos lecteurs cette œuvre de M. l'abbé Brun, de qui nous connaissons déjà de très remarquables compositions.

Profitons de cette occasion pour dire que le Bureau d'édition prépare d'autres plaquettes du *Chant populaire*, et annonçons qu'à partir d'octobre 1908, la publication de cette collection sera régulièrement reprise, à raison de dix à douze fascicules par an. Le prix de *souscription* sera de *un franc* par livraison. Nos lecteurs et abonnés peuvent dès à présent nous envoyer leur souscription : ils recevront de suite les *Cantiques et Cantilènes* de M. l'abbé Brun (ajouter 0 fr. 10 pour le port).

Léon Canton. — **Salve Regina** et **Ave Maria**, à deux voix égales et orgue, nos 84 et 85 du *Répertoire moderne*, chaque, 1 fr. 50 net; parties de chœur, 0 fr. 15.

Deux pièces faciles et d'un bon effet, que nous avons déjà annoncées en faisant part de la réouverture de la souscription au *Répertoire moderne*.

J. Lapeyre. — **La notation aquitaine et les origines de la notation musicale d'après les anciens manuscrits d'Albi**, avec notes de A. Guittard, gr. in-8o de 36 pages. Net, 2 fr.

Tirage à part de l'excellente étude parue dans la *Tribune ;* sa publication en brochure en rend la consultation plus facile et lui permet de prendre dans la bibliothèque la place qui lui convient.

LES REVUES (articles à signaler):

Bulletin français de la S. I. M., février. — J. Écorcheville : Le luth et sa musique. G. Allix : Les traités musicaux du moyen âge.

Revue musicale, 1er février. — J. Combarieu : Cours du Collège de France sur l'histoire du drame lyrique (suite). — 15 février. — Martial Teneo : Les chefs-d'œuvre du chevalier Gluck à l'Opéra de Paris (d'après les documents inédits tirés des archives de l'Opéra). Alix Lenoël-Zevort : Le chant et les méthodes (suite).

Musique sacrée, janvier. — A. Blajan : Les « cursus » tonique et métrique. Encartage : *Jesu dulcis memoria*, à 4 voix d'hommes.

Les Chansons de France, nº 5. — 15 versions du *Roi Renaud ;* chansons diverses des provinces.

Le Monde musical, 15 février. — H. Woollett : Le drame lyrique de Rameau à Gluck (suite).

Musica sacra (Namur), janvier. — F. Verhelst : L'éducation des voix d'enfants [article excellent sur la question].

Rassegna gregoriana, janvier-février. — H.-M. Bannister : Séquence pour l'anniversaire de la consécration d'un évêque. Dom Beyssac : Motets et tenors [à propos de l'étude de M. P. Aubry parue l'an dernier ici même ; D. B. complète sur certains points ce travail]. Y. Delaporte : La notation grégorienne dans les arts du dessin.

Musica sacro-hispana, février. — Les musiciens aveugles de Bologne.

Revista montserratina, décembre 1907. — Dom Suñol : *Pia mater*, séquence inédite en l'honneur de saint Thomas de Cantorbéry.

Church Music, janvier. — Dom Mocquereau : Le rythme grégorien, cours théorique et pratique (suite). Max Springer : L'art d'accompagner le plain-chant (suite). Encartage : *Missa in honorem sancti Augustini*, à trois voix mixtes et orgue, de Max Hohnerlein.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

Répertoire Moderne de Musique Religieuse

VOCALE ET D'ORGUE

à l'usage des Maîtrises et des Organistes

publié par les soins et sous le contrôle de la Schola Cantorum

Collection ne comprenant que des œuvres choisies des meilleurs Compositeurs de musique religieuse, tels que :

C. Bordes, abbé C. Boyer, P. de Bréville, L. Canton, abbé P. Chassang, E. Chausson, L. Comire, A. Guilmant, V. d'Indy, P Jumel, abbé Lhoumeau, abbé Perruchot, C. Pineau, J. Guy Ropartz, J. Ryelandt, L Saint-Réquier, L. de Serres, D. de Séverac, F. de la Tombelle, C. Tournemire, P. Vidal, etc., etc.

Cette collection comprend deux séries, l'une de motets, à deux, trois et quatre voix, égales et mixtes, et l'autre de pièces d'orgue. Afin de permettre aux maîtres de chapelle, organistes et amateurs, de se procurer un choix de musique religieuse, de valeur reconnue, et cela à bon marché, le Bureau d'Édition a établi **UNE SOUSCRIPTION PERMANENTE, à cette collection, AU PRIX DE 15 CENTIMES LA PAGE**, soit pour les pièces d'orgue, ou pour les deux séries.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres. Le maximum ne dépasse jamais 200 pages dans l'année.

Envoi franco du catalogue détaillé.

ŒUVRES NOUVELLES

En cours de publication

SÉRIE DE CHANT

F. Brun (Abbé). . 2 Motets au T.-S. Sacrement. — I. **Ecce panis**, à 4 voix mixtes. — II. **O Salutaris**, à 3 voix mixtes.

Amédée Gastoué. . 2 Motets, à 3 voix égales. — I. **Pie Jesu**. — II. **Ecce panis**.

Perruchot (Abbé) . **Litanies** de la T. S. Vierge à l'unisson ou à 2 voix égales, ou à 3 ou 4 voix mixtes, avec orgue.

J. Valdès. . . . . **Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes.

SÉRIE D'ORGUE

L. Saint-Réquier. . 2 Petites pièces pour orgue ou harmonium.
I. **Offertoire**. — II. **Communion**.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun. Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 4

Avril

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

" Les Annales de la Jeunesse Catholique "

REVUE BI-MENSUELLE D'ACTION CATHOLIQUE ET SOCIALE

Organe officiel de l'Association Catholique de la Jeunesse Française

Un an : **8** francs. — 6 mois : **4** fr. **25**

Pour les Groupes de J. C. : Un an : **5** fr. — Etranger : Un an : **10** fr.

Combinées avec la Revue « *L'Association Catholique* » : Un an : **18** fr.

S'adresser directement à M. l'Administrateur des « *Annales* »,

76, rue des Saints-Pères, Paris-7e.

LES TABLETTES DE LA SCHOLA

La **Tribune** a son complément normal dans les **Tablettes**, bulletin-programme de l'École et des Concerts, paraissant mensuellement de novembre à juin, en fascicules de huit à douze pages. La souscription annuelle est de **2** fr. **50**.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Le train de luxe ***« Paris-Barcelone-Valence »***, que la Compagnie met en marche le mercredi et le samedi de chaque semaine, au départ de **Paris**, est, depuis le 14 mars, prolongé jusqu'à **Carthagène**, avec continuation, par bateau, entre **Carthagène** et **Oran** et correspondance, à **Oran**, avec des express de et sur **Alger**.

Départ de **Paris** les mercredi et samedi, à 7 heures 20 du soir.
Arrivée à **Carthagène** les vendredi et lundi, à 8 heures 45 du matin.
Arrivée à **Oran** les vendredi et lundi, à 6 heures 45 du soir.

(Traversée en 9 heures).

Départ d'**Oran** sur Carthagène les mercredi et samedi, à 8 heures 30 du matin.
Départ de **Carthagène** les mercredi et samedi, à 9 heures 20 du soir.
Arrivée à **Paris** les vendredi et lundi à 10 heures 40 du matin.
Premier départ de **Paris**, le samedi 14 mars.
— d'**Oran**, le mercredi 18 mars.

La Compagnie organise avec le concours de l'*Agence des Voyages modernes* les excursions suivantes :

1° TUNISIE-ALGÉRIE

Du 29 mars au 30 avril 1908

PRIX (tous frais compris : 1re classe, 1.190 fr.; 2e classe, 1.070 fr.

2° La CORSE (Vacances de Pâques)

Du 18 avril au 2 mai 1908

PRIX (tous frais compris) : 1re classe, 590 fr. ; 2e classe, 530 fr.

3° En GRÈCE, à CONSTANTINOPLE et à BROUSSE

Du 9 avril au 13 mai 1908

PRIX (tous frais compris) : 1re classe, 2.200 fr.

*S'adresser, pour renseignements et billets, aux bureaux de l'*Agence des Voyages modernes, *1, rue de l'Echelle, à Paris.*

Quatorzième Année | N° 4 | Avril 1908

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le « Graduale » de l'Édition Vaticane. . . . . . A. Gastoué.
Parole et musique (suite et fin). . . . . . A. Sérieyx.
Chronique des grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald (suite). P. Bayart.
Bibliographie ; notre Supplément . . . . . Henry Noël.
Les Revues : articles à signaler. . . . . . La Rédaction.

Le « Graduale » de l'Édition Vaticane

Le nouveau Graduel, attendu si impatiemment, est sorti officiellement des presses vaticanes, à l'occasion de la fête de saint Grégoire le Grand, comme nous le disions dans une information succincte, en notre dernier numéro.

Le volume, revêtu de la claire livrée pontificale, a donc été présenté le 12 mars au Souverain Pontife par le Rme Dom J. Pothier. Le Saint-Père a reçu avec joie ce premier exemplaire du graduel romain, dont sa haute sagesse avait préparé la publication depuis quatre ans, et, si nous pouvons dire, il l' « inaugura » immédiatement. Ce détail vient en effet de nous être donné par une des personnalités qui assistaient à cette audience : Pie X ouvrit le livre ; le hasard fit qu'il s'arrêta au supplément *pro aliquibus locis*, à la fête de Notre-Dame de Lourdes [1], dont il chanta aussitôt l'introït, noté,

1. Dans les rééditions du Graduel, cet office prendra sa place dans le corps du

comme on le sait, par Dom Pothier, sur d'anciennes formules.

Après s'être entretenu des détails de l'édition avec le R^me^ Président de la Commission pontificale, auquel il remit, comme témoignage spécial, en attendant une récompense plus importante, une médaille d'or, Sa Sainteté exprima toute sa joie et sa satisfaction de l'heureuse issue des travaux des correcteurs, et voulut bien décider qu'une marque particulière d'estime serait décernée, en cette occasion, à deux d'entre les collaborateurs laïques de Dom Pothier : à MM. P. Wagner et A. Gastoué, tous deux professeurs de chant grégorien dans les Universités catholiques de Fribourg et de Paris, est accordée la croix de Commandeur de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand. Il y a là, en dehors même de la distinction personnelle dont le Souverain Pontife a voulu honorer ces deux « grégorianistes », la preuve de l'importance attachée par Pie X à la restauration du chant liturgique sur ses véritables bases, et la reconnaissance officielle des principes qui doivent tous nous guider dans son application. Le premier volume de l'édition vaticane se présente donc sous les auspices les plus heureux et avec les témoignages les plus flatteurs de la paternelle autorité de Pie X.

*
* *

Ce livre officiel du chant grégorien de l'Église romaine sera accueilli partout avec la plus entière faveur, comme aussi avec l'intérêt le plus curieux. Ce n'est plus là, en effet, une édition particulière, ou une publication d'attente destinée à préparer une restauration plus ou moins lointaine : c'est une édition définitive, dans laquelle les ressources les plus complètes des recherches scientifiques ont été mises au service de l'art pratique. Et si, plus tard, des découvertes nouvelles ou des recherches plus minutieuses encore nécessitaient quelques corrections, celles-ci n'atteindraient jamais que de rares notes échappées de-ci de-là à la scrupuleuse investigation des reviseurs.

Aussi qu'on ne s'attende pas, comme l'ont cru diverses personnes, à voir dans le Graduel Vatican une réédition pure et simple du Graduel publié par Dom Pothier dans l'édition de Solesmes. Le travail est ici pris de plus haut et de plus loin ; et lors même que l'illustre chantre bénédictin avait dû donner de son propre fonds, pour les offices modernes aux textes si encombrants, si difficiles à traiter, il a revu ses propres compositions ou ses heureuses adaptations aux anciennes formules, afin de les harmoniser avec l'ensemble du volume.

livre ; en effet, c'est au cours de l'impression que la fête, jusqu'ici locale, du 11 février, a été étendue à toutes les églises du rit romain. Une note mise en tête de l'introït en prévient ceux qui se serviront du livre ; c'est là une première particularité bibliographique que l'édition *princeps* donnée aujourd'hui présentera par rapport aux rééditions déjà entreprises.

C'est qu'il ne s'agit point ici de la publication d'un *Corpus* à l'usage des savants et des bibliothèques, mais d'un livre d'intérêt courant, où les pièces en usage soient remises dans leur état original, ou le plus près des originaux. Comme le Missel et les autres livres rituels, le Graduel représente donc l'édition grégorienne augmentée des additions nécessitées au cours des siècles par le développement de la liturgie, et allégé de quelques pièces devenues inutiles ou tombées en désuétude pour diverses raisons. C'est donc à la fois une œuvre d'antiquité et de tradition ; non la publication, l'exhumation de quelque livre oublié, mais la réalité toujours vivante de l' « acte » liturgique, dans ce qu'il a, à la fois, de plus primitif et de plus moderne.

Ce n'est pas à dire, toutefois, que l'évolution qui a modifié l'ordonnance générale des livres grégoriens, et dont nous devons tenir compte pour la pratique, ait altéré les mélodies. On sait que dans les chants appartenant à l'ancien fonds, qui sont encore la grande majorité (et même, dans le « Propre du temps », la presque unanimité), le travail des recenseurs a précisément été de remettre en leur forme authentique ces chants. Il y a seulement de rares détails où cela apparaissait impraticable, comme le rétablissement de la dominante récitative *si*, dans les passages psalmodiques du troisième ton (*deuterus*), qu'au xe siècle déjà, et peut-être avant, on remplaçait par l'*ut*. Les meilleurs musicologues s'accordent pour reconnaître qu'il y a eu là un progrès réel : M. Gevaert, qu'on n'accusera pas de méconnaître l'art de l'antiquité, juge que ce serait un recul artistique que de rétablir cette vieille note de l'octave dorienne, dont le remplacement par *ut* a si heureusement relevé l'*ethos*, en communiquant aux passages en question, qui sont surtout des récitatifs, un caractère d'enthousiasme remarquable. Mais il suffit d'être prévenu. Quant à ceux qui voudraient rétablir les broderies enharmoniques, les quarts de ton et les notes ornementées, trillées ou détachées, ils n'ont qu'à suivre fidèlement les neumes placés sur les lignes de la portée, dont la forme traditionnelle ne dissimule en rien les indications primitives de ces sons modifiés, les *quilisma*, *salicus*, *oriscus* ou *strophicus*.

*
* *

Nous n'avons pas à entrer ici dans les détails, que connaissent bien nos lecteurs, sur la manière dont la correction des chants a été menée. Rappelons seulement d'une façon succincte que le R^me^ Dom Pothier, ayant tout d'abord établi une copie basée sur la dernière édition du Graduel solesmien (1895), en tenant compte des documents nouveaux recueillis par lui, par les moines bénédictins ses confrères et par ses collaborateurs, une première épreuve était envoyée à toutes les personnes faisant partie de la Commission. Ce texte provisoire, passé au crible de la critique, fortifié ou démantelé par des observations précises, soumis à un contrôle plus serré de manuscrits des divers pays et des

meilleures époques, était fixé en conséquence, une fois les différents rapports centralisés à Rome. Une seconde épreuve, s'il était nécessaire, puis une troisième, étaient encore soumises aux consulteurs. Enfin, avant même le tirage définitif, une revision nouvelle et d'ensemble a eu lieu, afin d'éliminer, dans la mesure du possible, les dernières impuretés qui pouvaient avoir subsisté.

Au point de vue de la correction et de l'authenticité, le *Graduale* publié par Pie X présente la somme la plus grande de garanties, et il est pour satisfaire les plus difficiles des critiques comme les plus délicats des artistes.

De ce travail et de cette correction résultent d'intéressantes modifications au regard des textes moins parfaits publiés dans l'édition de Solesmes, ainsi qu'on a pu déjà s'en convaincre par les fascicules mis précédemment en circulation.

Une première classe peut embrasser les mélodies qui, en dehors de légères corrections de détails, ont vu leur chant sensiblement modifié dans la forme mélodique elle-même, comme la communion de l'Épiphanie, aux mots *stellam ejus in Oriente*, ou le verset alléluiatique des vierges, *Haec est virgo sapiens*. On peut y rattacher les pièces où la remise en état des paroles originales a nécessairement entraîné avec soi celle du chant. Si, à certains endroits, cette correction porte sur quelques mots (ainsi que *Etenim sederunt* de saint Étienne), ailleurs, ce sont des parties de phrase ou des phrases entières qui ont été l'objet de la recension critique.

Nous donnerons ici comme exemple la communion du 26 décembre, dont toute l'incise finale était tombée, et qui a été rétablie ; *hoc peccatum, quia nesciunt quid faciunt*. A la fête de saint Jean l'Évangéliste, on a dû supprimer la phrase intercalée dans le graduel : *et non moritur*, etc., dont l'addition avait dénaturé les formules mélodiques. Par contre, les admirables offertoires *Jubilate*, aux premier et second dimanche après l'Épiphanie, *Benedictus es*, à la Quinquagésime, etc., ont repris les belles variations qui en répètent les premiers mots avec d'expressives vocalises.

Quelques-uns de ces rétablissements de textes raviront d'aise les amis de l'antiquité ecclésiastique, et vont pouvoir fournir un aliment à des études sur les anciennes versions de l'Écriture sainte. En effet, des retoucheurs indiscrets ou maladroits avaient parfois substitué au texte primitif (emprunté à la *Vetus Itala* ou à des versions analogues) le texte plus récent de la Vulgate. Chaque fois que cela a eu de l'importance pour le chant, les paroles primitives sont revenues sous la mélodie qu'elles n'auraient pas dû quitter. A la cérémonie des cendres, par exemple, une des belles antiennes qui en accompagnent la distribution avait été fort transformée ; voici la comparaison entre les deux textes :

Texte en usage :	Texte original restauré :
Inter *vestibulum et altare plorabunt sacerdotes ministri Domini, et dicent :*	Juxta *vestibulum et altare plorabunt sacerdotes* et levitae *ministri Domini, et dicent :*

Parce Domine, parce populo tuo, et ne claudas ora canentium te, *Domine.*

Parce Domine, parce populo tuo, et ne dissipes ora clamantium ad te, *Domine.*

*
* *

On sait qu'un des plus légitimes chagrins des liturgistes était dû aux malencontreuses réformes faites par les jésuites, au XVIIIe siècle, dans les paroles des hymnes, sous prétexte de prosodie classique. Les strophes les plus pieuses, les expressions les plus savoureuses du moyen âge, celles même qui pouvaient supporter quelque licence de versification, mais qui s'adaptaient si bien au chant pour lequel elles étaient faites, rien de cela n'avait trouvé grâce aux yeux de nos humanistes. Les corrections malencontreuses et les phrases mal coupées abondent dans leur œuvre, au grand dam de la ligne mélodique et du phrasé. Les vœux tant de fois émis par les amateurs de la poésie chrétienne traditionnelle reçoivent aujourd'hui leur couronnement, et, dans l'*O crux ave*, nous allons chanter à nouveau :

Auge piis justitiam
Reisque dona veniam,

dont la disparition, relativement récente en nos églises de France, avait tant choqué les habitudes d'autrefois.

Et combien les chantres seront ravis d'être débarrassés de certaines lourdes périodes, telles celles qui encombraient le *Veni creator Spiritus*, avec les syllabes supplémentaires de plusieurs versets ! L'horrible assemblage de mots où la doxologie nous faisait exécuter le *Surrexit ac Paraclito* (!) est remplacé par une strophe exquise de glorification pour laquelle nous nous demandons comment elle n'est pas plus tôt rentrée dans l'usage :

Sit laus Patri, cum Filio
Sancto simul Paraclito :
Nobisque mittat Filius
Charisma sancti Spiritus.

*
* *

Une autre série de pièces liturgiques offre des mélodies entièrement nouvelles. Sans parler ici des offices modernes, qu'il a fallu parer à la grégorienne, il est dans certains offices non primitifs, mais très anciens cependant, des chants différents suivant les livres manuscrits ou autres. Dans les messes « votives » en particulier, ou dans celles de la Passion, aux vendredis de Carême, les éditions en usage ont mis sur diverses mélodies les textes prescrits, dans la persuasion surtout où étaient leurs reviseurs que ce choix de textes était relativement récent. Or, les travaux préparatoires à l'établissement du nouveau Graduel romain ont permis de retrouver dans des *codices* fort anciens une partie de ces chants, dont la plupart étaient restés inédits.

Ainsi en est-il de l'*alleluia*, *O quam pulchra*, tiré des anciens manuscrits de Rome ; un autre verset alléluiatique, au chant somptueux, *Pretiosa*, déjà donné, mais fautivement, dans l'édition de Reims-Cambrai, est reproduit du fameux manuscrit bilingue de Montpellier. La communion *Laetare*, pour la messe de la sainte Couronne d'Épines, est sur le thème autrefois chanté à la Sainte-Chapelle de Paris ; les introït et communion de la messe *pro sponso et sponsa* se retrouvent dans divers manuscrits romains et français des xe et xie siècles. Ce sont là, bien entendu, quelques-uns seulement des exemples de ce genre qu'offre à notre attention le nouveau *Graduale;* il est donc aussi précieux par les pages inédites qu'il publie que par les corrections qu'il donne des chants en usage.

*
* *

Comment se présente la publication ? Elle s'ouvre d'abord par le décret suivant :

Hanc Vaticanam Gradualis sacrosanctae Ecclesiae Romanae editionem Sacra Rituum Congregatio, attentis atque confirmatis decretis suis, datis diebus xi et xiv augusti anni 1905, uti authenticam ac typicam declarat et decernit ; quippe quae pro missis de tempore et de sanctis, necnon et pro missarum ordinario, cantum gregorianum exhibet, prout is fuit a SS. D. N. Pio Papa X feliciter restitutus, ipsiusque iussu et auctoritate diligenter ac rite revisus et recognitus. Ea quidem fuit totius operis norma, quam varia plane instituerant et iniunxerant documenta Pontificia, et perspicue rursus ac plenius exponit et inculcat commentarium de ratione editionis Vaticanae cantus Romani, quod Graduali praemittitur.

Haec autem editio, ut in usum apud omnes ecclesias hic et nunc deveniat ita sancitum est, ut ceterae quaelibet cantus Romani editiones, ad tempus tantummodo iuxta decreta praedicta toleratae, nullo iam in futurum iure gaudeant, quo typicae substitui possint.

Quo vero forma cantus aptius posset restitui, restitutae sunt etiam nonnullae hic illic quoad verba lectiones, quamvis ab hodierno textu Missalis alienae. Quarum restitutio, quum ab ipso Summo Pontifice, in audientia die xiv martii anni 1906 Emo Cardinali Pro-Praefecto huius Sacrae Congregationis indulta,

La S. C. des Rites, rappelant et confirmant ses décrets en date du 11 et du 14 août 1905, déclare et décrète que la présente édition du Graduel de la sainte Église romaine en est l'édition authentique et typique ; elle reproduit en effet pour les messes du temps et des saints, ainsi que pour l'ordinaire des messes, le chant grégorien tel qu'il a été heureusement restitué par Notre T. S. Père le Pape Pie X et soigneusement revu et collationné comme il convenait par son ordre et de son autorité. Les principes qui ont dirigé tout le travail sont ceux qui avaient été nettement tracés et prescrits par divers documents pontificaux ; ils sont en outre exposés et expliqués clairement et en détail dans le commentaire qui rend compte de l'édition vaticane du chant romain et qui est placé en tête du Graduel.

Afin que cette édition arrive à être en usage dès maintenant dans toutes les églises, il a été réglé que les autres éditions du chant romain, quelles qu'elles soient, n'étant, d'après les susdits décrets, tolérées que pour un temps, elles ne jouissent plus désormais d'aucun droit qui leur permette de remplacer l'édition typique.

Afin que la forme du chant pût être restituée plus exactement, on a aussi çà et là rétabli les anciennes leçons même pour le texte, bien que ces leçons s'écartent du texte actuel du Missel. Ces

restitutions ayant été expressément approuvées et prescrites par le Souverain Pontife lui-même dans l'audience accordée à l'Eme Cardinal Pro-Préfet de cette S. Congrégation le 15 mars 1906, on devra absolument les observer dans les éditions futures du Graduel.

Selon la teneur des deux décrets cités plus haut, les seuls éditeurs ou imprimeurs qui obtiennent l'autorisation du Saint-Siège ont le privilège de publier ce même chant, qui, faisant partie de l'antique patrimoine de l'Église romaine, reste entièrement sa propriété. Il a été en outre défendu aux éditeurs d'oser, sous aucun prétexte, rien ajouter, retrancher ou modifier qui puisse porter atteinte à l'intégrité et à l'uniformité du chant lui-même. Toute édition du chant grégorien destinée à l'usage liturgique doit donc, pour être légitime et pouvoir être permise par l'Ordinaire, être entièrement conforme à cette édition typique, surtout en ce qui a été spécialement réglé soit dans les susdits décrets, soit dans un autre du 14 février 1906.

Nonobstant toutes choses contraires. Le 7 août 1907.

expresse fuerit approbata atque praescripta, in futuris Gradualis editionibus omnino erit observanda.

Juxta tenorem quoque utriusque decreti suprascripti, ad eos tantum editores seu typographos, quibus id a Sede Apostolica conceditur, pertinet privilegium evulgandi eumdem cantum, qui, quum sit vetus Ecclesiae Romanae patrimonium, eiusdem prorsus extat proprietas. Cautum est insuper, ne quid quovis praetextu editores praesumant addere, demere aut mutare, quod ipsius cantus integritati atque uniformitati discrimen inferat. Qualiscumque igitur editio cantus gregoriani ad usum liturgicum destinata, ut sit legitima, et ab Ordinario queat permitti, debet esse typicae huic omnino conformis, quoad ea praesertim, quibus sive in praefatis decretis, sive in alio diei XIV februarii anni 1906 specialiter provisum est.

Contrariis non obstantibus quibuscumque. Die VII augusti 1907.

L. † S.

S. Card. Cretoni, *S. R. C. Praefectus.*

† D. Panici, Archiep. Laodicen., *Secret.*

(*A suivre.*) A. Gastoué.

N. B. — Par suite de l'importance de l'étude précédente, nous remettons au mois prochain la chronique habituelle des « Nouvelles de la musique d'Église. »

Parole et Musique

(Suite et fin.)

C'est précisément à cette idée d'*ordre* dans le groupement ou de *relations hiérarchiques* que nous voudrions faire aboutir ce rapide exposé des analogies entre la parole et la musique, afin de faciliter l'étude ultérieure de leurs dissemblances.

Nulle expression de sentiments ou d'idées, à l'aide de sons ou de mots, n'est possible sans cet ordre hiérarchique préétabli par eux.

Aucun fait isolé n'est donc susceptible de constituer un *langage expressif :* un son n'est pas la musique, un mot n'est pas la parole.

On admire, sans doute, certains cris célèbres valant, dit-on, tout un un discours, tout un poème, tant ils furent « expressifs ». Mais cette expression spéciale est empruntée tout entière aux circonstances ambiantes. Et celui qui ferait consister le langage en de telles interjections symboliques, fussent-elles proférées sur un champ de bataille, ressemblerait assez à Herbert Spencer, s'extasiant en abondante prose sur la « musicalité » de la harpe éolienne.

II

Puisque toute *succession de phénomènes sonores intelligibles par leurs relations de durée, d'intensité et d'intonation*, est soumise, qu'elle soit parole ou musique, à des lois communes d'ordre et de hiérarchie que nous avons brièvement énoncées, les affinités existant entre ces deux langages auraient-elles donc pour résultat leur complète identification ? Personne ne le pensera ; et, sans peut-être se l'expliquer nettement à soi-même, nul ne confondrait deux modes d'expression tellement distincts en principe, bien qu'ils demeurent en fait intimement compatibles.

Quels sont donc les éléments spéciaux qu'il convient de faire intervenir dans la précédente définition pour y établir la ligne de démarcation nécessaire entre la musique, d'une part, et la parole, de l'autre?

Le *nombre* et le *timbre*, ou, si l'on préfère, le *ton* et le *bruit*.

Car c'est l'*intervalle*, ou rapport *numérique* entre les durées respectives des vibrations de deux ou plusieurs sons, qui leur confère la qua-

lité *tonale* nécessaire pour qu'il y ait musique : nombre et ton sont donc ici une seule et même chose.

De même timbre et bruit. Car le timbre peut se définir vulgairement : « le bruit que fait un son », et c'est la qualité du timbre qui différencie entre eux les vocables du langage parlé : le timbre varie avec la voyelle, et la voyelle elle-même avec l'articulation qui la précède ou la suit ; cette variété syllabique inhérente à la parole procède du bruit : les onomatopées enfantines suffiraient au besoin à l'établir.

La quantité, le nombre, introduisent donc dans les vibrations sonores les *relations de ton*, c'est-à-dire la *musique;* leur qualité, leur timbre, n'y engendrent que des *relations de bruit*, propres à fixer seulement leur signification *littéraire*.

Dès lors les dissemblances entre les deux langages apparaissent et se classent assez aisément.

Plus les relations sonores sont subordonnées au nombre, plus elles se tonalisent ou se musicalisent; plus elles empruntent au timbre, plus elles s'éloignent de la musique pour se rapprocher du bruit, articulé ou non.

Une étude détaillée du bruit et de l'articulation ne pouvant trouver sa place ici, nous ne suivrons pas plus avant cette branche du « terrible dilemme » où nous guettent les amateurs de timbres, les..... « philatélistes musicaux » !

Qu'ils se rassurent : l'art du « timbriste », de l' « orchestrier », compte de trop glorieux représentants pour que nous ayons la sotte prétention de le nier; mais il serait temps, croyons-nous, qu'on s'avisât de ne point confondre cet art avec celui du musicien, comme on confond trop souvent le coloriste avec le peintre. Certes, il y eut de grands peintres qui valurent surtout par la couleur; il y eut et il y a de grands musiciens dont le talent orchestral est hors de pair; mais, de ceux-ci comme de ceux-là, l'art subsiste, abstraction faite des couleurs et des timbres : la pensée, la ligne, la composition artistique et expressive, apparaissent dans chacune de leurs œuvres revêtue ou non de cette riche parure tout extérieure qu'ils y surent ajouter par surcroît.

Dans telle peinture au splendide coloris, dans telle symphonie aux magnifiques effets de timbres, on oublie trop qu'il y a deux arts, providentiellement combinés par tel ou tel homme d'élite ; mais de ces deux arts l'un seulement, peinture ou musique, est nécessaire à la valeur intrinsèque de l'œuvre, et non l'autre : l'autre y est même à ce point contingent et accessoire que de fort bons esprits ont pu lui refuser un mérite supérieur à celui de la technique ou du talent.

Nul ne songe, au contraire, à nier le mérite musical et artistique de telle pièce imparfaitement orchestrée. Mais, devant certains amas de timbres chatoyants ou burlesques, effets recherchés par une ingéniosité souvent séduisante, on peut à bon droit se demander : où est la musique ? Que reste-t-il, en effet, de ce déploiement inutile et vide, que nulle pensée n'anime, nulle ligne ne conduit, nul ordre ne commande ni ne justifie, lorsqu'on dépouille ces bruissements sonores de leur

défroque bigarrée, pour essayer d'entendre les sons en eux-mêmes, et d'y rechercher bénévolement quelque vestige fugitif d'un ordre tonal, d'un *acte musical*, si élémentaire soit-il? N'est-ce donc pas avec quelque raison que nous réclamons ici la distinction nécessaire entre l'art musical et l'art des timbres, entre la peinture et la couleur, etc.?

Laissons donc le timbre et le bruit à leur place, et, sans méconnaître l'utilité de leur intervention dans certaine musique, revenons à la branche vraiment *musicale* du dilemme, à celle du nombre et du ton.

Parole et musique, convergentes dans le domaine du langage expressif, apparaissent de plus en plus divergentes, au fur et à mesure que s'accroissent, dans la première, le rôle de l'élément bruit, dans la seconde celui de l'élément nombre.

Par la prépondérance du nombre, la musique s'éloigne de la parole, pour se soumettre de plus en plus au rythme qui la pénètre et l'absorbe presque totalement.

Le rythme *musical* se précise et revêt des formes symétriques plus apparentes : la versification, qui participe à cette symétrie, n'est donc qu'une musicalisation accidentelle et incomplète de la parole.

Par la détermination *numérique*, les rapports de vibrations, d'autant plus aisément perceptibles qu'ils sont numériquement et rythmiquement plus simples, confèrent au son sa vertu musicale : l'*intonation*. Et c'est encore le rythme qui crée ici l'organe essentiel de la mélodie : l'*intervalle*, dont la fonction est aussi nécessaire et prépondérante dans la musique qu'elle est contingente et accessoire dans la parole.

Ces intervalles étant eux-mêmes susceptibles de demeurer significatifs, lorsqu'ils sont entendus simultanément, sous certaines conditions régies par le nombre, il s'ensuit un aspect nouveau, propre à la musique et totalement inconnu à la parole : l'*harmonie*. Ici, le nombre règne en souverain : l'ordre et la proportion numérique — c'est-à-dire le rythme métamorphosé — engendrent l'accord parfait avec ses deux modalités, directe ou inverse, majeure ou mineure, issues de nombres identiques ordonnés différemment et symétriquement [1].

Par l'accord parfait, produit de l'unité harmonique naturelle, s'établit la *cadence*, nouvelle hiérarchie *tonale*, analogue à celle des accents dans la mélodie et dans la parole, mais tout à fait étrangère à celle-ci, et peut-être supérieure par sa haute puissance émotive et évocatrice.

Ainsi le rythme, tout en conservant à la musique ses prérogatives d'inégalité périodique dans la symétrie et la construction, y a, de plus, engendré l'intervalle mélodique et harmonique, avec l'ordre modal et l'ordre tonal tout entiers.

En musique pure, tout est rythme et tout est nombre :

« *Rythmus vincit, rythmus regnat, rythmus imperat.* »

1. On sait que les deux séries, 1, 2, 3, 4, 5, 6 et $\frac{1}{1}, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$ correspondent respectivement à l'accord parfait *majeur* ou à l'accord parfait *mineur*, selon qu'elles s'appliquent aux rapports de vibrations ou aux rapports de longueur d'une corde sonore.

III

— Fi ! le vilain mathématicien qui veut réduire la musique en équations ! '

On connaît cette imputation tendancieuse, qui nous ramène « en spirale logarithmique » à la dispute du *Bourgeois gentilhomme;* mais on omet souvent d'observer qu'elle émane presque toujours ou de piètres mathématiciens, ou de piètres musiciens, ou de piètres esprits.

De ce qu'on retrouve partout le nombre et ses lois, il serait assez sot de conclure qu'on doive avoir pour idéal d'enclore l'art ou la vie dans quelque formule comme : $ax^2 + bx + c = o$... à moins qu'on ne veuille entendre par là que, dans une aussi paradoxale prétention, l'égalité symbolique « $= o$ » représente assez exactement la nullité du résultat.

Mais, sous prétexte que le *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck ou la scène du Graal dans *Parsifal* peuvent émouvoir jusqu'aux larmes l'auditeur accessible à leur sublime beauté, il ne serait pas beaucoup plus intelligent de soutenir que tout, en art, soit une question d'impression donnée ou reçue, que la « petite secousse » nerveuse, seule, importe, de quelque manière qu'on l'obtienne, et que, par suite, en parlant de chiffres ou de rapports, tous les théoriciens sont de vieux raseurs inutiles qui prennent à tout propos les « vessies » de la Science pour les « lanternes » de l'Art.

Et pourtant, à la forme près, ces deux opinions ont cours : le « calculateur des probabilités » contrapontiques, le « réducteur en équations » musicales, existent, à côté du jouisseur raffiné ou maladif qui recherche à tout prix l'exquise sensation, même si elle est destructrice de lui-même ou de toute musique.

Entre ces diverses absurdités, il y a peut-être une place pour quelques constatations de simple bon sens.

Accorder tout au nombre, c'est vouloir l'utopie par l'abstraction à outrance : on aboutit ainsi au « son en soi », à l' « un primordial » et autres formules saugrenues, tout au plus bonnes à satisfaire leurs propres auteurs. Sans doute la musique pure tend vers une telle abstraction, mais elle n'y saurait atteindre qu'au détriment de sa raison d'être : l'expression intelligible.

Accorder tout au timbre, c'est vouloir l'utopie par le réalisme à outrance : on aboutit ainsi à une multitude de sensations incohérentes, exquises peut-être pour quelques-uns, lassantes sûrement pour l'immense généralité, tôt ou tard, car elles se réduisent en définitive à de simples bruits. La parole redevenue « langage nègre », babil enfantin, cri inarticulé, tend vers ce brouhaha inorganique, dépourvu, lui aussi, de toute intelligibilité même rudimentaire.

Du réel à l'abstrait, de l'abstrait au réel, on conçoit ici assez logiquement comme deux courants progressifs et opposés, sur le parcours

desquels la parole et la musique semblent occuper des positions symétriques : l'une et l'autre deviennent langage dans la mesure exacte où elles s'organisent hiérarchiquement.

Issue du bruit par l'ordonnance des timbres articulés, la parole est d'autant plus parfaite qu'elle dispose de termes plus variés et plus variables, susceptibles d'exprimer plus exactement les infimes nuances de la définition. La *parole* est *analytique*, parce qu'elle est éminemment *différentielle*.

Investie, au contraire, des pouvoirs magiques du nombre, la musique est d'autant plus pure et plus sereine qu'elle se rapproche davantage de l'harmonieuse unité. La simplicité même de ses éléments rythmiques ou numériques lui enlève toute aptitude à cette représentation précise des objets ou des idées, qui est le propre de la parole ; mais ce qu'elle perd en précision, la musique le gagne en puissance évocatrice et émotive. Où le mot cesse de pénétrer, là commence le domaine privilégié de la hiérarchie tonale, et n'est-il pas merveilleux de constater ici la coïncidence de cette imprécision sentimentale avec la précision si simple des rapports rythmiques, plus mystérieux parce qu'ils sont plus rapprochés de la pure abstraction ? La *musique* n'est-elle pas, en effet, éminemment *synthétique*, parce qu'elle tend vers l'universel, vers l'infini, vers l'*intégral ?*

Et faut-il s'étonner dès lors de ce que les peuples aient voulu y voir de tous temps le symbole de la religion, de cette force supérieure qui *réunit*, qui *relie* l'homme au domaine surnaturel de la divinité ?

Ce que la parole n'explique pas, la musique le suggère : et sur ce parcours idéal qui va de l'abstraction à la réalité, il semble que la musique monte quand la parole descend. Toutefois, en dépassant les limites accessibles à notre humanité, la musique se perd dans les hauteurs d'une abstraction inintelligible, la parole se noie dans la confusion du bruit.

Mais, grâce à Dieu, entre ces limites nécessaires il reste un champ immense, où parole et musique circulent à l'aise : elles traversent en sens inverse leur domaine commun, le langage, et c'est là qu'elles se recontrent dans un éternel conflit qui a nom le *drame*.

C'est, en effet, dans la musique *dramatique*, ou appliquée à la parole, que se révèle une accommodation possible entre la précision définie des mots et l'évocation infinie des sons ; mais au prix de quelles abdications s'opère le plus souvent cette alliance artistique, qui réclamerait une étude approfondie, dépassant de beaucoup les modestes proportions de cette petite « enquête préalable sur la séparation des pouvoirs » !

Nous étudierons peut-être quelque jour ce pénible asservissement de la musique à la parole et de la parole à la musique, où apparaît une fois de plus, avec son cortège de faiblesses et d'imperfections, l'originelle déchéance humaine, que peut seule racheter et régénérer la pratique constante d'un mutuel sacrifice.

A. Sérieyx.

Chronique des Grands Concerts

Concert Colonne. — M. Colonne avait composé, pour son dernier concert de janvier, un magnifique programme, qui ne le cédait en rien à ceux des belles séances à la salle Gaveau dont il a été rendu compte dans le dernier numéro de la *Tribune*. *Rédemption* et *Psyché*, de C. Franck, *Souvenirs*, de V. d'Indy, l'*Apprenti Sorcier*, de Paul Dukas *La Mer*, de Cl. Debussy : un tel choix honore un chef d'orchestre. Il prouve aussi qu'un grand progrès s'est accompli et qu'on peut aujourd'hui, sans dommage pour la recette, convier le public à l'audition des œuvres les plus caractéristiques de notre école française moderne. De fait, l'assistance manifesta un chaleureux enthousiasme. Quelques personnes se plaisaient à prévoir un conflit entre les partisans de V. d'Indy et ceux de Debussy. Fort heureusement il n'en fut rien. A quoi bon de telles discordes ? On est heureux de constater qu'à l'encontre de l'opinion de certains, il n'existe pas chez nous, à l'heure actuelle, de « politique musicale ». — Il n'y a pas de *partis musicaux* en France, avec ce que cette expression contient d'antagonisme irréductible. Il y a, chez les artistes comme dans le public des tempéraments, des sensibilités, des volontés diverses. Mais si chacun cherche à exprimer, si chacun apprécie selon les directions naturelles de son esprit, tous du moins communient dans une même aspiration vers le mieux, dans une même tension de désir vers une beauté plus neuve. Nous vivons en des jours fortunés où l'art musical échappe à tout dogmatisme. Il y a parallélisme et non opposition entre les tendances qui se manifestent. Quel besoin avons-nous d'établir des postes de douane aux frontières de nos provinces musicales ? Quel profit pourrions-nous retirer d'un régime prohibitif issu de l'opposition sectaire de deux écoles rivales ? Qui oserait dire, au surplus, qu'une telle manière d'envisager les choses ait reçu des fait jusqu'ici la moindre confirmation ? Nous serons, semble-t-il, plus près de la vérité en constatant, sans arrière-pensée, le succès unanime qui accueillit, le 26 janvier, les œuvres de maîtres français contemporains dont les noms voisinaient ce jour-là sur l'affiche.

Le beau poème symphonique de V. d'Indy fut composé durant l'été de l'année 1906. Il est construit sur le thème de la *Bien-Aimée*, extrait d'une œuvre pour piano du même auteur : *le Poème des Montagnes*.

La forme est celle d'un premier mouvement de symphonie inscrit dans un andante-lied en trois parties. César Franck fut le premier, dans le deuxième morceau de la *Symphonie en ré mineur*, et dans le premier morceau de son Quatuor à cordes, qui révéla la possibilité de telles combinaisons architecturales. M. Vincent d'Indy reprend ce procédé avec une pleine réussite. En dehors même de la valeur intrinsèque des idées musicales, on ne peut manquer d'être vivement frappé par les belles proportions d'une œuvre dont toutes les parties s'équilibrent harmonieusement. Mais ce n'est là que l'élément *intellectuel* de ce morceau. Certes il a sa valeur, si l'on admet que l'intelligence ait droit à une part des jouissances que l'art procure. Mais il y a mieux ici. La même maîtrise de moyens se rencontre dans les autres œuvres du Maître. Nulle part ailleurs, croyons-nous, il n'a atteint une pareille puissance

d'émotion, une égale intensité d'expression. C'est en cela surtout que réside l'impressionnante beauté de *Souvenirs*. On ne peut se contenter d'admirer une telle œuvre; on est contraint d'aimer de toutes les forces de son cœur ces pages où l'artiste, avec tant de noblesse et de dignité, nous fait les confidents de son deuil douloureux.

La *Mer* est une suite de trois pièces symphoniques descriptives, intitulées respectivement : I) *De l'Aube à Midi sur la Mer*. II) *Jeux de vagues*. III) *Dialogue du Vent et de la Mer*. Tout en restant fidèle à sa méthode d'impressionnisme raffiné, Cl. Debussy s'efforce de rajeunir les formes traditionnelles de la symphonie. Ou plutôt, il tend à s'en affranchir, à leur substituer d'autres formes qui lui paraissent plus libres et plus souples. Rien de plus légitime. Il n'y a rien à objecter à une conception de la musique qui nous valut le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et les *Nocturnes*. Cet art veut être uniquement évocateur et suggestif. C'est un principe fort défendable ; on ne saurait chicaner de bonne foi M. Debussy sur des moyens d'expression dont il a fait souvent un magnifique usage. Nous regrettons seulement que le régal de sensations auquel il nous convia ne nous ait point paru cette fois aussi savoureux que de coutume. Nous ne demandions pas mieux que de suivre l'auteur au bord de la mer ; sommes-nous bien sûrs qu'il nous y ait conduits ? En tous cas, nous ne saurions prendre plaisir à la contempler aux côtés d'un compagnon dont les perceptions se manifestent aussi différentes des nôtres. Cette musique ne manque pas de subtilité, mais elle manque de précision. Elle ne pénètre pas en nous. On s'étonne à l'entendre de la trouver si peu pensée, si vide de tout contenu psychologique, — inutile amas de formules sans signification, de procédés conventionnels, déjà usés.

Le spirituel scherzo de M. Paul Dukas est un morceau devenu rapidement classique, trop connu maintenant pour qu'il soit nécessaire de l'analyser ici. Les nombreuses exécutions qui en ont été données ne lui ont rien enlevé de sa saveur et de sa verve. Cédant trop volontiers aux sollicitations de son public, M. Colonne bissa l'*Apprenti Sorcier*. C'est une faute de goût indigne de lui.

On ne saurait approuver non plus l'usage adopté au Châlelet, sans qu'on puisse en deviner la raison, de chanter les chœurs de *Psyché* dans la coulisse. Outre qu'il est impossible ainsi de percevoir un mot des paroles, cette disposition a le fâcheux inconvénient de détruire tout équilibre sonore entre les parties chantées et les parties symphoniques de l'œuvre.

Durant les mois de février et de mars, les grands concerts dominicaux furent loin d'égaler en intérêt les auditions de janvier. Nous pouvons d'autant plus négliger ces séances un peu grises que nous trouverons ailleurs de larges compensations.

Castor et Pollux a Montpellier. — La reprise sur le théâtre de Montpellier, le 23 janvier 1908, du *Castor et Pollux* de Rameau, doit compter comme un des faits musicaux les plus notables de ces dernières semaines. Nous devons cette reconstitution à l'initiative de M. Charles Bordes. C'est donc, au plus haut degré, un événement qui intéresse la *Schola*.

M. Bordes est allé dans le Midi pour rétablir sa santé, pour se reposer. Mais l'homme qui a fondé la *Schola Cantorum*, réuni et dirigé les chanteurs de Saint-Gervais, publié tant d'éditions d'œuvres anciennes, mené à bien tant d'entreprises diverses pour le plus grand honneur de la musique française, cet homme a des façons de goûter au repos qui n'appartiennent qu'à lui. A peine arrivé dans sa nouvelle résidence, il se mit à l'œuvre et son étonnante activité triompha rapidement des obstacles qu'oppose d'ordinaire à ce genre de tentative la vie ralentie de la province.

Montpellier d'ailleurs, il n'est que juste de le reconnaître, est une ville où l'on aime la musique. Elle est de celles qui offrent un terrain favorable aux essais de décentralisation artistique. Il est remarquable, en effet, qu'à part Mme Georgette Leblanc, venue de Paris pour tenir le rôle de Télaïre, tous les autres artistes qui ont aidé au succès des représentations de janvier appartenaient soit au théâtre

municipal, soit à la Schola régionale fondée par M. Bordes. En saluant ce dernier d'une ovation enthousiaste, la foule méridionale s'est montrée digne d'un tel effort.

De l'œuvre elle-même il ne reste plus grand'chose à dire. Exécuté pour la première fois, à l'Opéra, le 24 octobre 1737, *Castor et Pollux* compte parmi les plus nobles ouvrages d'un génie trop longtemps méconnu. Le public, peut-être, ne comprend pas encore très bien l'importance de ce grand musicien. Mais l'élite est formée qui entraînera la multitude. Pour beaucoup déjà, Rameau, dès aujourd'hui, a sa place marquée parmi les plus grands maîtres de la musique de tous les temps. Comment disputer son rang à l'homme qui a su restituer à l'art pompeux et maniéré du XVIIIe siècle un peu de véritable humanité ? Son œuvre conditionne celle de ses successeurs, à commencer par Gluck lui-même. Si l'on veut conserver à celui-ci le nom de Père du drame musical moderne, on peut du moins admettre que Rameau a droit au titre d'ancêtre. Désormais, l'heure des justes réparations ne saurait tarder. L'annonce, pour un avenir très prochain, de la reprise, à l'Opéra, d'*Hippolyte et Aricie* est un fait significatif.

Concerts Rouge. — Voici une petite compagnie tout à fait intéressante. Dès longtemps déjà la sympathie des musiciens lui est acquise pour l'œuvre de saine vulgarisation qu'elle accomplit chaque jour dans un esprit de large éclectisme. Nos lecteurs de Paris connaissent les Concerts Rouge, la plupart d'entre eux les fréquentent sans doute. Ils savent quelle impulsion les nouveaux directeurs : MM. Doire, l'actif rédacteur du *Courrier musical*, et Rabani, tous deux anciens élèves de la *Schola*, ont donnée cette année à leur entreprise. S'il paraît nécessaire de parler ici un peu longuement des Concerts Rouge, c'est qu'il est important qu'ils ne restent pas ignorés de nos amis de province. Ils constituent en effet le modèle le meilleur, l'exemple type de ce que doit être, pour avoir quelques chances de réussite, un organisme de décentralisation dans les milieux provinciaux les plus modestes, les plus dépourvus en apparence de tous moyens musicaux. La brève description suivante permettra d'en juger.

Le local est des plus simples. Une vulgaire salle de café, divisée en deux parties inégales par une estrade où se placent les musiciens. D'un côté quelques rangées de fauteuils ont été disposées ; de l'autre on a laissé les chaises de fer et les guéridons ronds. Point de faux luxe. Rien de guindé ni d'apprêté. Le public est un public sérieux, attentif, recueilli. Il est bonhomme aussi. Le plaisir d'entendre de bonne musique lui paraît se concilier parfaitement avec la jouissance d'une bonne pipe ou la lente dégustation de la cerise à l'eau-de-vie. Cela se passe un peu en famille, comme on dit. On est entre braves gens qu'unit l'amour de l'art et que ne trouble aucun souci mondain. L'orchestre ? Le quatuor d'archets par unités, sauf les violons, qui sont peut-être quatre ou cinq : une flûte, un hautbois, une clarinette, un piano, un orgue-harmonium, une paire de timbales : c'est tout, ou à peu près. Orchestre pour rire, n'est-il pas vrai ? Oui, seulement quand on pense que ce petit groupe, avec les moyens si restreints dont il dispose, donne environ trois cents concerts par an, passe en revue toute la littérature musicale, depuis les cantates de Clérambault jusqu'au *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* ; quand on sait avec quelle ardeur juvénile, quelle conscience artistique servie par un talent réel ces artistes exécutent les œuvres innombrables et diverses inscrites à leurs programmes, on cesse de sourire ; on applaudit sincèrement la courageuse petite bande qui, le concert fini, lorsque nous serons tous partis, se mettra tranquillement à répéter la séance du lendemain.

On applaudit et l'on se prend à songer. On rêve d'une multitude de petits concerts Rouge envahissant la province durant son sommeil, s'installant partout, secouant peu à peu sa torpeur et l'éveillant doucement au son de leurs instruments. On voit partout se lever de dignes émules des Doire et des Rabani, comme eux pleins de foi en la merveilleuse puissance de l'effort continu. Enfin on croit entendre l'immense rumeur de la foule, entraînée, convaincue, brûlant ce qu'elle

adorait, adorant ce qu'elle brûlait, acclamant la voix des maîtres disparus, en attendant qu'elle puisse bientôt aimer et comprendre les nouveaux chants de l'homme.

Rêve ? mirage ? illusion ?... qui pourrait le dire ? Tout cela est possible : pourquoi ne serait-ce point ? Peu de ressources, mais beaucoup de bonne volonté, voilà la formule telle qu'on nous l'enseigne rue de Tournon. A Paris même, — les quartiers de la ville immense ne sont-ils pas comme de petites provinces ? — l'influence des Concerts Rouge gagne de proche en proche. Boulevard de Strasbourg une société du même genre, sous la direction de M. Francis Touche, s'est formée l'an dernier. Elle est aujourd'hui bien vivante et prospère. N'en saurait-il arriver de même dans les malheureuses petites villes provinciales si dépourvues de pures jouissances intellectuelles ? N'est-il donc plus de place que pour le cinématographe ?

Nous ne saurions quitter les Concerts Rouge sans remercier leurs directeurs pour les deux belles séances qu'ils ont consacrées, les vendredi 10 et mardi 14 janvier, aux œuvres de Vincent d'Indy. Au second de ces concerts, avec le concours de Blanche Selva et sous la direction du maître, le prélude de *Fervaal*, l'Introduction au 2e acte de l'*Étranger*, *Médée*, le *Trio pour piano, clarinette et violoncelle*, le *Lied pour violoncelle et orchestre*, et enfin la *Symphonie cévenole* furent brillamment interprétés en présence d'un auditoire enthousiaste.

Société Nationale. — Au concert du 8 février, après une intéressante reprise du *Trio* d'Albert Roussel, Mlle Bl. Selva interpréta une suite pour piano, *En Forêt*, de M. Pierre Coindreau, d'une inspiration délicate et fort élégamment écrite. En quatre tableaux pleins de fraîcheur et de pittoresque, l'auteur traduit les impressions qu'il éprouve en traversant la forêt claire, forêt de hêtres et de charmes dont la fine ramure laisse aisément passer les rayons du soleil. Il la parcourt d'un pas allègre tandis que le ruisseau murmure et que les paysans s'ébattent dans les clairières. A signaler également deux agréables mélodies de René de Castéra.

Le *Quatuor à cordes* par lequel débutait le concert du 22 février est une œuvre digne de retenir l'attention. M. Claude Guillon y montre les dons les plus heureux. C'est une sérieuse promesse que ce jeune musicien réalisera prochainement, nous l'espérons, dans une nouvelle œuvre où il saura éviter les amplifications inutiles et l'abus des effets de pure sonorité. M. Edouard Bernard, qui vient de prendre à la *Schola*, comme professeur de piano, la succession de notre distingué camarade M. Nin, donna dans cette même séance une excellente traduction de deux pièces de Moussorgski : *le Troubadour devant le château*, *Un chariot bolonais attelé de bœufs*, et d'une de Balakirev : *Dumka*, ainsi que de *Prélude, Choral et Fugue* de C. Franck.

Le concert du 7 mars ne présentait peut-être pas le même intérêt que les séances précédentes ; nous relevons néanmoins au programme une intéressante *Sonate* de M. Louis Thirion, bien rendue par Mme Marie Panthès, *Quatre mélodies* de Guy-Ropartz ; et les *Musiques rustiques* de Paul Ladmirault dont la muse, avec agrément, reste volontairement fidèle aux mélodies populaires.

N'ayant plus la place nécessaire pour parler convenablement des deux derniers concerts mensuels de la *Schola*, nous demandons la permission de renvoyer au mois prochain le compte rendu des auditions d'*Euryanthe* et du *Couronnement de Poppée* et de divers concerts des plus intéressants, dont nous parlerons le mois prochain.

Albert Groz.

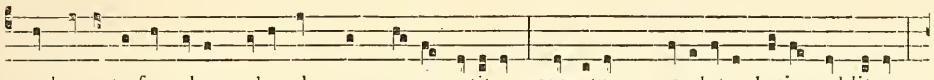
LES

Anciens Offices de saint Winnoc et de saint Oswald

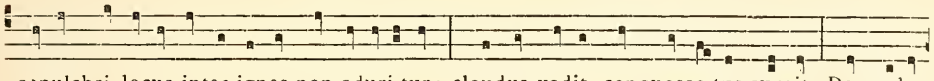
(*Suite*)

IN EVANGEL. ANT.

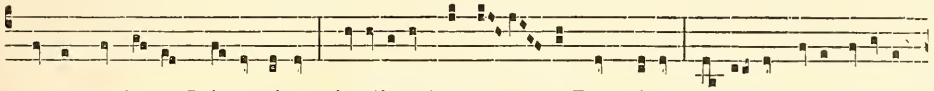
A- desto, Tri-ni-tas alma, tu- i Winnoci reco- lentibus merita; cu- ius mune-ris est,



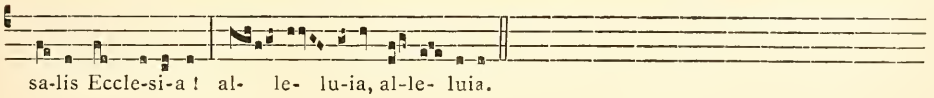
quod orante famulo, mola absque manu vertitur; caecatus specu-lator luci redditur;



sepulchri locus inter ignes non aduri-tur; claudus vadit, conquassa-tus surgit. De prole

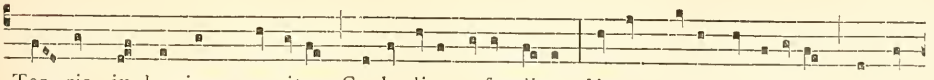


ergo gaude- at Bri-tanni-a; tripudi-et de pa- tre Flandri-a; ex-ul-tet una univer-

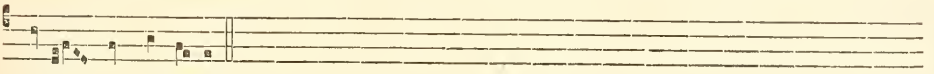


sa-lis Eccle-si-a! al- le- lu-ia, al-le- luia.

YMNUS IN LAUDIBUS.



Ter- ris iu- bar iam spargitur, Coelo di-es refunditur; Mentes graves pigredine luva



De-us iu-stissime.

II

Voici maintenant l'office de saint Oswald.

IN VIGILIA SCI OSWALDI REGIS

Ad Vesperas.

A. Oswaldum puerum
A. Nobiliter natum.
A. Iamque puer.
A. In Domino.
℟. Gloriosus es.
℣. Qui cruce.

Ymnus.

Sancte martir miles Dei,
robur verae fidei,
poli decus, orbis lumen,
oppressorum columen ;
nos commenda prece pia,
in coelesti curia.

O electa margarita
Dei sceptro insita,
Rex Oswalde, regi regum
vota defer supplicum ;
et peccatis expiatos
transfer hinc ad superos.

Doxa perpes Patri summo,
atque eius Filio,
par potestas Deo pari,
utrorumque Flamini ;
qui unum uniformiter,
tres sunt personaliter. *Amen.*

A. Gloriose rex Oswalde
vota damus, tu attende ;
tui sumus, recognosce,
mortem aufer, vitam posce.
Ave quondam rex Anglorum
nunc coheres Angelorum,
placa nobis regem tuum,
qui te fecit civem suum.

Invitat.

Spes quibus est vitae, Domino iubilate venite,
Reddidit Oswaldo qui regna perhennia sancto
Ymn. Sancte martir — Doxa perpes.

In 1° Noct.

A. Oswaldum puerum — longo de sanguine [regum,
Cristus adoptavit, — Nortymbria cum ge- [neravit.
A. Nobiliter natum, — nece mox patris exilia- [tum.
Scottia suscepit, — ibi Cristum discere [caepit.
A. Iamque puer purus — fidei petra firma fu- [turus,
Barbariem sprevit, — studiisque piis ado- [levit.
A. Omnibus exutus, — Domini mandata se- [cutus,
Caelica plus quam se — dilexit, caetera ceu se.
A. Iam tunc virtutem — quasi rex formatus ad [omnem,
Vestiit algentes — et nutriit esurientes.
A. In Domino fidens, — mundi ludibria ridens,
Miles ut invictus — inimicos reppulit ictus.

Resp. Igitur rex Oswaldus — ad gentis suae munimentum — et cristianae fidei fundamentum — * Nortymbriae gentilibus — est editus parentibus.
℣. Ut rosa de spinis — pulcherrima surgit [acutis.
℟. Eltfrido patre eius mortuo, — * in Scottiam dulcis transfertur pusio.
℣. Ut Cristum discat, — et in eius amore [calescat.
℟. Instituitur docibilis adolescens solum Deum sapere — * et pro terrenis coelestia anhelare ;
℣. Et cito lapsuram — mundi reprobare figu- [ram.
℟. Interea praelio Edwinus occubuit — * Christus Oswaldum paterno regno restituit.
℣. Tempora qui mutat, — sub quo mare ter- [raque nutat.
Gloria.

In 2° Noct.

A. Rex diadematus, — in cunctis magnificatus
Fines tutatur, — cultumque Dei meditatur.
A. Cura sibi gentis — erat haec sua signa se- [quentis :
Idola calcandi, — templum tibi Petre lo- [candi.

A. Ad fundamentum — fidei sanae iaciendum,
Doctrina sanum — vocat a Scottis Aidanum.

A. Praesule sub tali — documento spirituali
Gens fera mutatur, — Domino nova turba [dicatur.

A. Tunc actus socios — rex alterat, atque sa- [cerdos
Hic docet, hic discit, hic disserit, excipit [ille.

A. Hoc studio functi — tam sancto foedere [iuncti
In teatro mundi — pia sunt spectacula facti.

Resp. Cernens demum antiquus hostis tanto conatu se impeti — armaturam fraudis induitur, * harenam intrat, parat congredi.

℣. Lucra renascentis — non passus cernere [gentis.

℟. Ad expugnandum pium regem — et abolendam Dei legem — * excitat quemdam ducem Brittonum — et commovet in praelium.

℣. Milibus armatum, — belli feritate proba- [tum.

℟. Rex Oswaldus, Deo fretus — paucos suos fide munit — * hoste caeso, victor redit.

℣. Haec Deus, haec tua sunt — et adhuc [quaecumque supersunt.

℟. Gloriosus es, aeterne rex, qui sicut tuum quondam Constantinum, * sic per signum crucis, Oswaldum regem triumphare facis.

℣. Qui cruce vicisti, — victorque Deus re- [diisti.

Gloria.

Ad Cantica.

A. Complantatus aquis — florens Oswalde vi- [rescis,
Cui rosa martirium — lilia dant lavacrum.

℟. Ad tactum crucis, in qua rex Oswaldus triumphavit, sola fides additur, * et medela egris redditur.

℣. At ut aqua potatur — et coelica vis comi- [tatur

℟. Paschae die rex esurientibus — discum argenteum dividit pauperibus ; — reddit Aidanus benedictionem — * quae permanet in hunc diem.

℣. Nunquam marcescat — manus ista, nec [inveterescat.

℟. Pontificante sancto papa Honorio — et annitente Byrino episcopo — rex Cinigilsus fidem Cristi suscipit, — * Oswaldus eum de lavacro excipit.

℣. Cristus adoratur, — rex et sua turba no- [vatur.

℟. Adleta (*sic*) Dei Oswaldus — sanguine suo laureandus, — ingravescente prelio — se suosque committit Domino — Regnum mutat, non deponit — * et in sinu aeterni regis — rex et martir — reclinato capite obdormit.

℣. Fessus et emeritus — felici fine potitus,
Pax ubi vera datur — ad coelica regna vocatur.
Gloria.

In Laudibus.

A. Cum prece rex migrat ; — qua se tellure [reclinat,
Larga salus manat, — et languida corpora [sanat.

A. Miles miratur — equus eius dum medica- [tur ;
Postulat, affertur — paralitica, sana refer- [tur.

A. Herbida terra viret, — Britto de pulvere [transfert
Flamma domum lambit, — sacrum fugit [ignis et ambit.

A. Suscipitur clara — meritum testante co- [lumpna,
Pulsa fugit pestis, — fremit hospes, pellitur [hostis.

A. Eger ut accedit, — mox febris anhela rece- [dit ;
Poscit opem moriens, — Oswaldus adest [sibi clemens.

In Laud.

Ymn. O electa margarita. — Doxa perpes.

In Evangel.

Sol oriens — nec deficiens — de virgine stella,
Luciflua — pietate sua — te, sancte, coronat.
Rex celebris — nos de tenebris — absolve [reatus
Luce cluis, — lux esto tuis, — Oswalde ro- [gatus.

Ad Vesperas.

A. Cum prece. — *A*. Miles. — *A*. Herbida. — *A*. Eger.

℟. Paschae die. — ℣. Nunquam. — Gloria.

Ymnus.

Gloriose rex Oswalde,
vota damus tu attende,
tui sumus, recognosce,
mortem aufer vitam posce.

Ave quondam rex Anglorum,
nunc coheres angelorum,
placa nobis regem tuum,
qui te fecit civem suum.

Adorandae Trinitati
simplicique deitati
laus sit iugis et potestas
honor decus et maiestas. *Amen.*

In Evangel.

Te Criste, rex coelorum,
magnificet vox angelorum ;
qui sanctum Oswaldum,

fide candidatum,
sanguine purpuratum,
agni comitatui addidisti laureatum.

Per huius, Domine, tui regis intercessionem,
nos peccatores in aeternam admitte reconciliationem.

*
* *

Le manuscrit 472 de Saint-Gall, antiphonaire du XIIIe ou XIVe siècle, provenant du prieuré de Saint-Jean, renferme un office avec chant de saint Oswald. (Voir aussi manuscrit 404 de la même bibliothèque.) Cet office de Saint-Gall est au fond pour le texte et le chant le même que celui de Bergues, mais un peu abrégé et autrement disposé ; les mélodies offrent quelques variantes peu importantes. De plus, le codex de Saint-Gall n'a ni l'hymne *Sancte martir*, ni l'hymne *Gloriose Rex*, sauf la première strophe, employée comme antienne. Si l'on observe que ce manuscrit est d'un siècle au moins postérieur à celui de Bergues, et si l'on admet que l'office de saint Oswald a été composé à Bergues, on aurait un curieux exemple d'influence liturgique de la Flandre sur la Suisse, d'autant plus curieux que ce dernier pays ne doit pas à la Flandre le culte même de saint Oswald.

Les *antiennes* de cet office, à part la dernière qui est simplement assonancée, sont généralement composées de deux hexamètres, avec rimes à l'intérieur des vers.

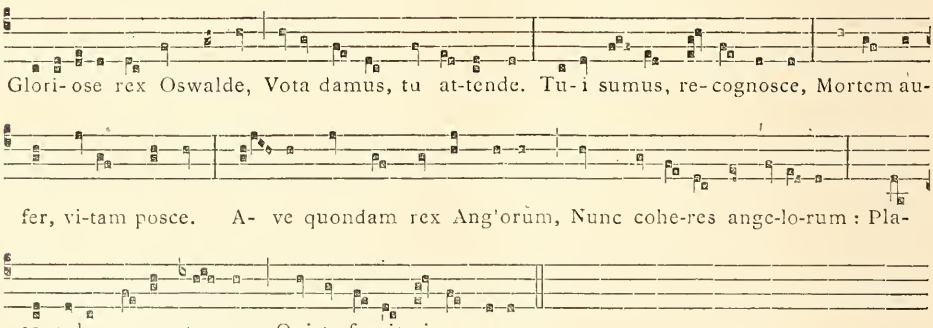
Quant aux *répons*, ils sont en prose rimée et ont pour versets des hexamètres léonins à rimes intérieures.

Ces textes sont tirés parfois mot pour mot des livres II et III de l'*Histoire d'Angleterre* du vén. Bède.

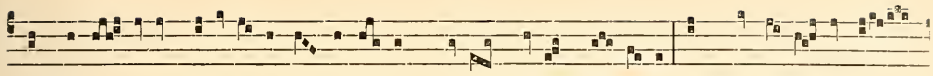
Les mélodies semblent être faites sur le modèle de celles de l'office de saint Winnoc. Ainsi le ℟. *Aa expugnandum* S. O. imite *Cum in hora* S. W. ; — *Rex Oswaldus Deo fretus* imite *Jam solo* S. W. — C'est un point à retenir.

IN VIGILIA S. OSWALDI REGIS.

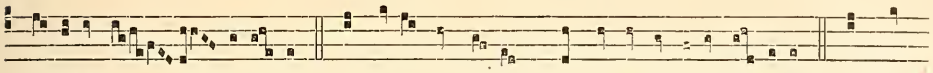
Cf. ANT. AD VESPERAS I.



IN 1° NOCT. RESPONS.

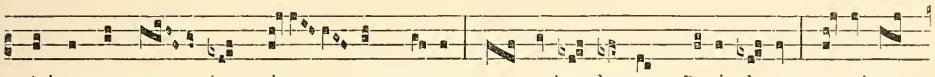


Insti-tu- itur docib-lis a- do-les-cens solum De-um sapere : Et pro terre- nis coe-

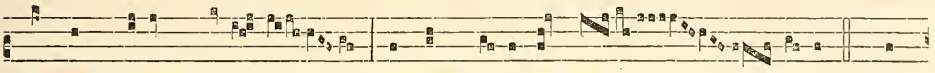


lesti-a a- nhela- re. V. Et cito lapsu- ram mundi reprobare fi-guram. Et pro

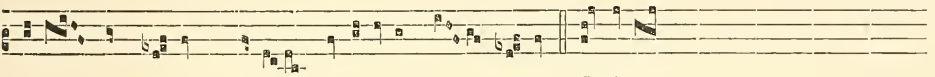
IN 2° NOCT. RESPONS.



Ad expugnan- dum pi- um re-gem, et a-bo- lendam De-i legem, ex-citat

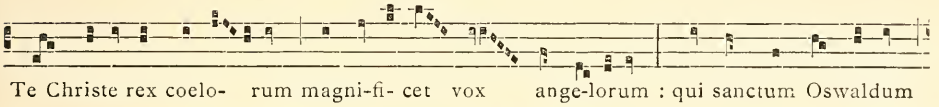


quendam ducem Britto-num, et commovet in prae- li- um. V. Mi-



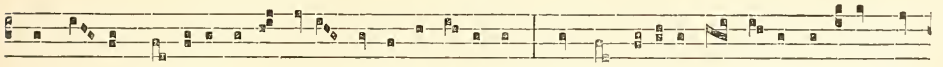
libus arma- tum, belli fe-ri-tate pro- ba-tum. Excitat

IN EVANGEL. ANTIPHONA.

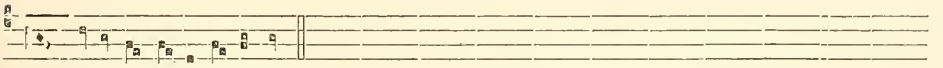


Te Christe rex coelo- rum magni-fi- cet vox ange-lorum : qui sanctum Oswaldum

fide candi-datum, sanguine pur- pura-tum, agni comita- tu-i addidis-ti laureatum.



Per hu- ius Domine tu- i regis intercessi- onem, nos pecca-tores in ae-ternam admit-



te reconci-li- a-i- onem.

(*A suivre.*) P. Bayart.

BIBLIOGRAPHIE

Jules Ecorcheville. — **Actes d'état civil de musiciens insinués au Châtelet de Paris** (1539-1650). Publications de la *Société internationale de musique*, section de Paris. Paris, L.-M. Fortin et Cie, in-4° de 97 pages.

Excellent travail de musicologie historique, qui nous initie à de curieux détails sur la vie de nos aînés au XVIe et au XVIIe siècle. Ces actes d'état civil, contrats de mariage, donations, testaments, publiés par notre confrère M. J. Ecorcheville, contiennent une foule de renseignements qu'on chercherait en vain ailleurs, et révèlent souvent des noms et des faits jusqu'ici inconnus. Edités par ordre alphabétique des noms propres, ces actes intéressent les plus obscurs comme les plus connus des maîtres musiciens du temps : Guédron, Boesset, Formé, Champion de Chambonnières, les Mazuel, qui furent oncles de Molière, les imprimeurs de musique, etc.

Vijf geestelijke liederen ; **Zeven wereldlijke liederen** (Cinq chansons spirituelles ; sept chansons profanes du XVIe siècle), éditées avec annotations pour l'exécution pratique, par Ant. Averkampf. Deux fascicules grand in-8°, de 26 et 38 pages, 1 fl. 25 (3 fr. 25) et 1 fl. 50 (3 fr. 75). Amsterdam, Johannes Müller ; Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Nous recommandons tout particulièrement aux amis de l'art vocal du XVIe siècle ces deux intéressants fascicules, publiés par M. Ant. Averkampf pour la Société musicale « Noord-Nederlands ». Ils contiennent de belles et d'admirables compositions d'auteurs flamands et français : Ian Belle, Gérard Turnhout, Noé Faignient, Clemens non papa, Hellinc, Jean Wintelroy, Episcopius, d'après une édition de 1572, remise en partition en 1903 par Van Duyse, et publiée aujourd'hui pour l'exécution au concert, avec le texte flamand et une version allemande de F. du Pré. La profondeur mystique de la prière de David, *Overvloedigen rijckdom*, de Faignient, n'a d'égale que la verve joyeuse et entraînante des merveilleuses chansons à boire d'Episcopius, *Laet varen alle fantasie*, et *Een bier, een bier, een bierenbroyken*, cette dernière à cinq voix, toutes les autres étant à quatre. Ce sont là des œuvres à étudier de près et à faire connaître par l'audition ; elles sont un des plus intéressants témoignages de la vitalité de l'art franco-flamand du milieu du XVIe siècle.

P. N. Otano, S. J. — **Villancico de Salón á coro y solos con acompañamiento de piano**, in-8° de 8 pages, 75 pesetas. Madrid, à la revue *Razón y Fe*.

Charmante et délicieuse œuvrette du P. Otaño, dont nous avons loué déjà d'autres *villancicos* pieux. Celui-ci est plutôt une pastorale, s'inspirant de très près des meilleurs noëls anciens ; très libre de forme, le rythme en est très étudié et l'harmonie très choisie.

Chants pour les saluts du Saint-Sacrement.

Petite plaquette de 14 pages, extraite du responsorial monastique et des *Variae*

preces, par MM. Gerfault, vicaire à Saint-Pierre, à Cholet, et Frouin, professeur à l'institution Sainte-Marie de la même ville. Elle renferme l'invitatoire *Christum regem*, les répons *Immolabit hoedum*, *Transiturus*, *Coenantibus illis*, *Accepit Jesus*, *Unus panis*, *Calix benedictionis*, *Duo Seraphim*, le chant moderne du *Te decet*, le répons *Salve virginale* en l'honneur de la Vierge, avec la prose *Ave Maria*, le *Salve mater*, l'antienne d'invitatoire *Ave Maria* et trois mélodies du *Tantum ergo*. Prix, 0 fr. 30 ; le cent, 25 fr., port en sus. S'adresser aux éditeurs.

Dr P. Wagner. — **Commune sanctorum**, d'après l'édition Vaticane du Graduel grégorien, avec accompagnement d'orgue. Gr. in-8° de 106 pages, prix net : 5 fr. ; franco, 5 fr. 40. Arras, Procure générale de musique religieuse.

Ce recueil est la suite des accompagnements écrits par notre confrère M. le Dr Wagner pour l'édition Vaticane, et dont nous avons déjà loué comme il convient les premiers fascicules, contenant des accompagnements du *Kyriale*.

Celui-ci est un peu plus chargé d'accords que les précédents ; mais le juste sentiment harmonique et rythmique qui est leur principal mérite a, cette fois-ci encore, inspiré le travail de l'auteur. Ce n'est pas que nous ne fassions quelques réserves légères sur certains points de transcription des neumes en notation moderne ; ce sont cependant d'imperceptibles détails. Notre critique portera plutôt sur l'accompagnement des versets, des graduels et des alleluias ; ils nous paraissent trop massifs pour soutenir un chant de solistes et un peu plus d'espace dans les mouvements harmoniques aurait avantagé ces mélodies en les faisant mieux ressortir. Nous avons remarqué avec plaisir que les *clivis* finales ne sont plus toujours traitées avec un double accord qui leur donne un faux air de *pressus*, en les alourdissant, mais que de temps en temps M. le Dr Wagner les a considérées comme appoggiatures harmoniques, ce qui donne une plus grande délicatesse de style et fait ressortir l'expression et la grâce particulière de ces cadences.

Ce nouveau recueil aura, nous en sommes convaincus, le meilleur succès ; il est des plus pratiques pour les églises où l'organiste manque de bagage harmonique ou bien n'est pas assez rompu aux habitudes grégoriennes.

P. Habets, O. M. I. — **Duo motetta pro papa** [*Tu es Petrus* et *Tu es Pastor ovium*], à quatre voix d'hommes. Düsseldorf, Schwann, partition, 1 m. 20 (1 fr. 50) ; parties de chœur, 6 pf. (0 fr. 10).

Deux motets intéressants et de très grand effet, auxquels nous ferons, si nous pouvons dire ainsi, le reproche de leur valeur. Ils sont, en effet, fort beaux et dans le style le plus pur du XVIe siècle ; malgré cette beauté, ils ne sont qu'un pastiche inutile, auquel nous préférerons toujours les œuvres, comme celles du répertoire moderne de la Schola, qui, s'inspirant seulement des œuvres des anciens, mettent aussi en pratique toutes les recherches de l'art moderne.

O. Van Durme. — **Trois fascicules de motets à deux voix égales et orgue**, dans la collection *Selecta opera* (nos 5, 6 et 7). Saint-Laurent-sur-Sèvre, Biton.

Recueil d'œuvres de valeur diverse dont plusieurs nous charment beaucoup, comme les strophes du fascicule 6, destinées à être alternées avec le plain-chant des hymnes *Veni Creator*, *Auctor beate*, *Caelitum Joseph*, *Iste confessor*, *Jesu corona*, l'antienne *O bone Jesu* et le rythme *Quem pastores*, pour Noël. La mélodie en est aisée, expressive, l'harmonie claire, le tout de forme très moderne. Dans le fascicule 5, contenant les antiennes ordinaires à la Vierge, nous recommanderons le *Regina caeli*, qui sera très facile à acclimater dans les chœurs modestes, et donnera le goût de la bonne musique. Nous aimons moins le fascicule 7, contenant des pièces au Saint-Sacrement ; pourquoi un *Panis* en *ré* change-t-il sa tonalité pour finir en *sol* ?

NOTRE SUPPLÉMENT

Notre supplément est aujourd'hui la fin du *Chant élégiaque* de Beethoven (parties vocales), dont la publication a été commencée en notre dernier numéro.

LES REVUES (*articles à signaler*):

Bulletin français de la S. I. M., mars. — G. Imbart de la Tour : La mise en scène d'Hippolyte et Aricie. H. Collet : La musique espagnole moderne. M. D. Calvocoressi : Musique et musicologie anglaise.

Revue musicale, 15 mars. — J. Combarieu : Le culte de Dionysos.

Revue du chant grégorien, janvier-février. — Dom Pothier : Le répons « Audiebam sonum alarum » des évangélistes.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

Répertoire Moderne de Musique Religieuse

VOCALE ET D'ORGUE

à l'usage des Maîtrises et des Organistes

publié par les soins et sous le contrôle de la Schola Cantorum

Collection ne comprenant que des œuvres choisies des meilleurs Compositeurs de musique religieuse, tels que :

C. Bordes, abbé C. Boyer, P. de Bréville, L. Canton, abbé P. Chassang, E. Chausson, L. Comire, A. Guilmant, V. d'Indy. P Jumel, abbé Lhoumeau, abbé Perruchot, C. Pineau, J. Guy Ropartz, J. Ryelandt, L Saint-Réquier, L. de Serres, D. de Séverac, F. de la Tombelle, C. Tournemire, P. Vidal, etc., etc.

Cette collection comprend deux séries, l'une de motets, à deux, trois et quatre voix, égales et mixtes, et l'autre de pièces d'orgue. Afin de permettre aux maîtres de chapelle, organistes et amateurs, de se procurer un choix de musique religieuse, de valeur reconnue, et cela à bon marché, le Bureau d'Édition a établi **UNE SOUSCRIPTION PERMANENTE, à cette collection, AU PRIX DE 15 CENTIMES LA PAGE**, soit pour les motets, soit pour les pièces d'orgue, ou pour les deux séries.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres. Le maximum ne dépasse jamais 200 pages dans l'année.

Envoi franco du catalogue détaillé.

ŒUVRES NOUVELLES

En cours de publication

SÉRIE DE CHANT

F. Brun (Abbé). . 2 Motets au T.-S. Sacrement. — I. **Ecce panis**, à 4 voix mixtes. — II. **O Salutaris**, à 3 voix mixtes.

Amédée Gastoué. . 2 Motets, à 3 voix égales. — I. **Pie Jesu**. — II. **Ecce panis**.

Perruchot (Abbé) . **Litanies** de la T. S. Vierge à l'unisson ou à 2 voix égales, ou à 3 ou 4 voix mixtes, avec orgue.

J. Valdès. . . . . **Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes.

SÉRIE D'ORGUE

L. Saint-Réquier. . 2 Petites pièces pour orgue ou harmonium.
I **Offertoire** — II. **Communion**.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, et c.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 5

Mai

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Nous apprenons que la maison Rouart, Lerolle et Cie, qui vient d'acquérir le fonds Louis Gregh, et la représentation des éditions Universelle et Schlesinger, a décidé de créer, à sa succursale du 78 de la rue d'Anjou, une section de Musicologie, qui sera placée sous la haute direction de M. Jules Ecorcheville.

Les publications annexes de la Société Internationale de musique (section de Paris) feront désormais partie de ce fonds d'ouvrages sur la musique.

LES TABLETTES DE LA SCHOLA

La **Tribune** a son complément normal dans les **Tablettes**, bulletin-programme de l'École et des Concerts, paraissant mensuellement de novembre à juin, en fascicules de huit à douze pages. La souscription annuelle est de **2** fr **50**.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Modifications à la marche des Trains

A PARTIR DU 1er MAI 1908

Par suite de la mise en vigueur, au 1er mai prochain, du service d'été sur les chemins de fer suisses, les modifications indiquées ci-après seront apportées, à cette date, dans l'horaire des trains suivants :

I. — Le train 505 "**PARIS-PONTARLIER-LAUSANNE-MILAN**" sera avancé de 15 minutes au départ de PARIS ainsi qu'à l'arrivée à PONTARLIER.

PARIS. . . .	dép.	**2** h. **15**	soir	(au lieu de **2** h. **30**).
PONTARLIER.	arr.	**9** h. **06**	soir	(au lieu de **9** h. **21**).

Comme conséquence de cette modification, le train 5 "**PARIS-VINTIMILLE**" sera également avancé de 15 minutes au départ de PARIS ; il quittera cette gare à 2 h. 25 soir au lieu de 2 h. 40.

II. — Le train 508 "**PONTARLIER-PARIS**" suivra l'horaire ci-dessous :

PONTARLIER.	dép.	**4** h. **25**	soir	(au lieu de **3** h. **46**).
DIJON. . . .	dép.	**6** h. **53**	»	(au lieu de **6** h. **24**).
PARIS. . . .	arr.	**10** h. **55**	»	(au lieu de **10** h. **10**).

Quatorzième Année | N° 5 | Mai 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (V^e^)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves. 6 fr.
Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le « Graduale » de l'Édition Vaticane (suite et fin). . . . A. Gastoué.
Nouvelles de la Musique d'Église.
Etude de musicopédie platonicienne. . . . . . Yves Langloys.
Chronique des grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald (suite et fin). . . . . . P. Bayart.
Les Revues : articles à signaler ; notre Supplément. . . . La Rédaction.

Le « Graduale » de l'Édition Vaticane

(Suite et fin.)

Ainsi que pour les autres livres liturgiques, le missel, par exemple, ou le bréviaire, cet « authentique » devra figurer en tête de toutes les rééditions, soumises au visa des évêques.

Le commentaire officiel annoncé par le décret précédent forme la préface de l'ouvrage ; écrite, dans un très élégant latin, par Mgr***, sur le plan indiqué par Pie X, celui-ci l'a entièrement revue, et lui a donné sa forme définitive. On nous permettra de traduire ce passage dans son intégrité : il exprime bien les idées et les désirs de l'Église et du Pape :

POURQUOI L'ÉDITION VATICANE DU CHANT ROMAIN ?

Notre Mère la sainte Église, à qui est divinement confié le soin de former l'esprit des fidèles à la sainteté, s'est toujours heureusement servie, dans ce but si noble, de l'aide qu'elle trouve dans la sainte liturgie.

De peur qu'en cette matière la variété ne désunisse les âmes, et pour qu'au contraire l'unité demeure intacte, elle qui donne la force et la beauté au corps mystique du Christ, l'Église s'est toujours efforcée, par des soins assidus, de conserver les anciennes traditions ; et si, par la faute du temps, celles-ci sont parfois tombées dans l'oubli, elle s'est toujours occupée de les rechercher diligemment et de les restaurer puissamment.

Le chant sacré doit être compté au premier rang parmi ce qui convient le mieux à la sainte liturgie, lui apporte de la splendeur, lui ajoute de l'efficacité. L'expérience nous apprend, en effet, de quelle façon le chant donne au culte divin une grandeur qui attire merveilleusement les âmes vers les choses célestes. C'est pourquoi, en aucun temps, l'Église n'a cessé de recommander l'usage du chant et a cherché assidûment à ce qu'il ne s'éloigne pas de sa dignité primitive.

Pour que ce but soit atteint, il est nécessaire que le chant destiné à la liturgie possède le sens sacré et puisse être utile aux âmes.

Il faut, en premier lieu, qu'il brille de gravité religieuse : alors il sera apte à restaurer véritablement et suavement les sentiments chrétiens dans l'âme. Il doit de plus être catholique ou universel, c'est-à-dire répondre aux nécessités de toute nation, de toute région, de toute époque ; et enfin, unir la simplicité à la perfection artistique.

Où trouver mieux et plus richement doté à ce point de vue que le chant grégorien?

« Il est le chant propre de l'Église romaine, le seul qu'elle ait reçu de l'héritage des Pères, fidèlement gardé au cours des âges dans ses manuscrits, recommandé comme sien à l'usage des fidèles, et qui, seul, est encore ordonné en certaines parties de la liturgie. » (*Motu proprio* de S. S. Pie X, du 22 novembre 1903, nº 3.)

Cependant, par la faute du temps, la pureté du chant grégorien souffrit quelque obscurcissement. Il arriva, en particulier, que les règles propres à ce chant, reçues de la tradition des Pères, furent victimes de la négligence et presque condamnées à l'oubli.

De là, ce que nous appelons l'*esprit liturgique*, comme l'*esprit de prière*, y furent moins visibles ; en même temps, la beauté et la saveur de ces concerts sacrés, si elles ne disparurent pas tout à fait, en furent certainement diminuées.

Mais, heureusement, le pontife suprême Pie X, émule en cela du zèle de ses prédécesseurs, décréta et ordonna pour l'avenir de préserver le chant grégorien de ces malheurs. C'est pourquoi, dans un *Motu proprio* en date du 23 novembre 1903, il montra expressément et clairement les principes qui gouvernent et régissent le chant ecclésiastique, et par quoi on devait commencer la réforme ; il rassembla les principales prescriptions de l'Église sur ce point contre les abus divers qui, au cours des temps, avaient contribué à la décadence de ce même chant.

Un décret de la S. Congrégation des Rites parut encore, rendu le 7 janvier 1904, par quoi la restauration du chant grégorien était plus particulièrement recommandée.

Cependant, il fallait encore que l'Église romaine et les autres qui suivent son rite aient en main des livres contenant les mélodies originales du chant grégorien. Le Souverain Pontife Pie X pourvut à cette nécessité par un *Motu proprio* promulgué le 24 avril 1904, prescrivant que les cantilènes grégoriennes seraient restituées dans leur intégrité, selon la foi des plus anciens manuscrits, de façon, cependant, qu'on respectât les raisons d'une légitime tradition dans les siècles postérieurs et que les usages reçus dans la liturgie actuelle ne fussent pas omis.

Ceux à qui fut commis le soin de ce travail, par la volonté du même Pontife, ont suivi ces principes comme lois et règles, en travaillant à la reconnaissance des manuscrits. Ils se mirent à chercher avec ardeur et à dépouiller les manuscrits anciens, ce qu'il convenait de faire tout d'abord.

Ce fut certes une sage règle ; car les *codices* de ce genre ne se recommandent pas seulement par leur âge, proche des origines du chant grégorien, mais surtout parce qu'ils furent écrits au temps où ce chant était lui-même florissant. Cependant, bien que l'origine reculée d'une cantilène et son usage actuel la rendent plus digne, quant à son ancienneté, d'être reçue dans une édition nouvelle et corrigée, ce qui, cepen-

dant, lui est conféré de droit pour y être reçue, c'est la saveur de l'art religieux, la manière d'exprimer la force de la prière liturgique.

On a donc eu d'abord devant les yeux cette règle, en observant les manuscrits : ne pas admettre pour la seule raison d'antiquité ce qu'on trouvait de plus ancien.

La restauration du chant ecclésiastique ne doit pas se baser uniquement sur des raisons paléographiques, mais aussi sur l'histoire, l'art musical grégorien, et aussi parce que l'expérience de la liturgie sacrée est secondée par des règles. Tout cela a été attentivement suivi, de peur que l'œuvre, pour être accomplie par une pure science de l'antiquité, convienne moins à son objet et ait quelque chose d'injuste pour la tradition catholique ; plusieurs siècles supprimés de droit n'ajoutent rien de bon ni de meilleur au patrimoine de l'Église.

Or, ce que nous appelons la tradition grégorienne n'est pas resserré en l'espace de quelques années, mais comprend tous les siècles qui, par un plus ou moins grand travail et progrès, cultivèrent l'art du chant grégorien.

« L'Eglise, dit le Souverain Pontife dans son *Motu proprio* ci-dessus rappelé, a toujours encouragé le progrès des arts, admettant au service de la religion tout ce qu'au cours des siècles l'homme a trouvé de bon et de beau, les lois liturgiques restant sauves. »

C'est avec ces sages règles, données par le Pape Pie X, que l'édition vaticane a été faite.

Certes, l'Église laisse la liberté aux savants de déterminer l'âge et l'histoire des mélodies grégoriennes et de juger de leurs formes artistiques. Elle se réserve une seule chose : publier et prescrire aux évêques et aux fidèles le texte du chant sacré, diligemment restitué suivant les documents de la tradition.

Cet exposé est complété d'un tableau des neumes, très soigneusement établi d'après les meilleures sources, avec la forme qu'ils ont dans cette édition, et les principales règles de lecture et d'interprétation des divers signes, neumes simples, comme notes trémulantes et fleuries. Les prescriptions importantes des *rubriques* concernant les chants et les cérémonies qu'ils accompagnent ne sont pas la partie la moins intéressante du livre. Comme l'ouvrage lui-même, ces règles liturgiques ont en effet été revisées de semblable façon : les passages corrompus ont été relevés, les douteux ont été précisés, et il faudra, pour le service du chœur, en étudier soigneusement et l'ensemble et les détails. Un simple exemple encore. Le chant des versets graduels qui suivent l'épître est, on le sait, habituellement exécuté par la *schola*, à laquelle succèdent les solistes, et tous concluent par les derniers mots ou les dernières notes de la mélodie. Sans qu'il y ait là une prescription formelle, l'usage s'est ainsi peu à peu introduit, depuis environ trois siècles, de ne plus faire les reprises : or ce chant appartient à la forme « répons », qui n'est complète, entière, qu'avec lesdites reprises. La rubrique n° IV, *de ritibus servandis in cantu missae*, a été ainsi restituée :

Après la leçon ou l'épître, le Répons nommé Graduel est entonné par un ou deux, jusqu'au signe *, et tous, ou seulement les chanteurs désignés, poursuivent, avec une attention soutenue. Deux disent alors le Verset, que, vers la fin, à partir de l'astérisque, tout le chœur termine ; ou, selon le rite responsorial, quand cela paraît plus opportun, après que le verset est terminé par le ou les solistes, tous répètent la première partie du Répons jusqu'au verset.

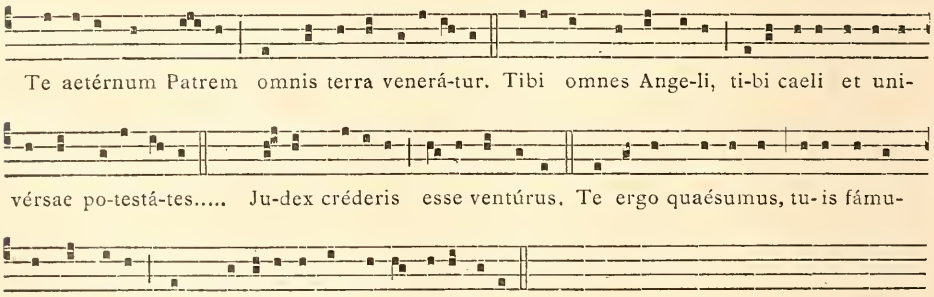
Ainsi, par l'observation judicieuse de cette règle, on pourra faire disparaître, en l'appliquant avec justesse, les apparentes anomalies de cer-

tains textes de ce genre de chant. Par exemple, à la messe du jeudi saint, l'exécution du *Christus factus est*, telle qu'on le fait habituellement, laisse un vide dans la cérémonie : on a l'impression qu'il manque quelque chose. Ce qui manque, c'est, après le verset, la reprise de *Christus* par le chœur ; en la faisant, on remet toutes choses à leur place. Autre exemple purement musical. Plusieurs répons graduels terminent leur verset sur une autre note, dans un autre ton que celui sur lequel ils ont commencé, comme le *Benedicta* des messes de la Vierge. La raison en est bien simple : c'est là une véritable modulation, qui appelle nécessairement après soi la reprise du répons *Benedicta*. Enfin, un dernier exemple, appartenant au genre amusant. A chanter à la façon coutumière le graduel de la fête de saint Jean-Baptiste, on finit ainsi : *il toucha ma bouche, et me dit* (?) Parole énigmatique s'il en fut ; elle trouve sa naturelle explication dans le répons du chœur reprenant la phrase de début : *Avant que je t'aie formé*, etc.

Après la préface et les rubriques vient le graduel proprement dit, qui compte, dans l'édition originale, 560 pages pour le propre du temps et des saints, une seconde partie, paginée entre crochets, de [208] pages, pour les communs, les messes votives et le supplément *pro aliquibus locis*, et une troisième partie de 156* pages, désignées par un astérisque, pour l'ordinaire de la messe (vulgairement nommé *Kyriale*), la messe des défunts et les chants ordinaires des funérailles, les tons communs de la messe : oraisons, prophétie, épître, évangile, préface, etc. ; l'*appendix* habituellement placé à la fin du graduel : chants du *Te Deum*, solennel et simple, du *Veni Creator*, des hymnes prescrites pour la procession du Saint-Sacrement ; enfin, des tables très détaillées de tous les chants et de toutes les fêtes.

De cette dernière partie nous extrayons le thème du chant simple du *Te Deum* (qu'on voit se dessiner dans les manuscrits romains et italiens, à partir du XIIIe siècle), et tel qu'il est chanté dans la plupart des nations catholiques, à l'exception de la France, où plusieurs versions différentes coexistent, presque toutes modernes.

Au contraire, *juxta morem romanum*, la version est tellement devenue le thème habituel de la chrétienté, que les anciens luthériens allemands l'avaient conservé, dans la forme où J.-S. Bach l'illustra, et qui tient très étroitement à celle que donnent les graduels romains :



Le chant solennel diffère peu de celui publié déjà soit par Dom Pothier dans l'édition de Solesmes, soit par moi-même.

Pour le chant ordinaire du *Pange lingua* (*Tantum ergo*), les variantes portent sur les deux derniers vers de la strophe, qui ont été rétablis dans la forme ancienne :

..... Fructus ventris generó-si Rex effúdit génti-um.

Au point de vue typographique, le volume original se présente fort bien. De format in-8° assez long, avec titre en rouge et noir, les pages sont encadrées de filets. En tête des diverses parties du livre et des principales fêtes, des titres et de fines illustrations ont été spécialement dessinés par un religieux allemand, le frère Schmaltzl, rédemptoriste. La première des illustrations, une superbe chromolithographie, représente saint Grégoire le Grand célébrant solennellement ; au bas, le distique ancien :

Carmina Gregorius praesul renovavit et auxit,
Quae clerus dulci Domino modulatione solvat.

Une autre gravure en noir montre le saint dictant à un diacre les mélodies sacrées, tandis que l'Esprit-Saint l'inspire visiblement, sous la forme d'une colombe : de chaque côté, le trope médiéval *Sanctissimus namque Gregorius*, tel qu'on le chantait au moyen âge en beaucoup d'églises, avant d'entonner l'introït qui lui fait suite.

Cette belle édition, comme on l'a annoncé, n'a été tirée qu'au nombre d'exemplaires suffisant pour que la vente couvre les frais d'impression. Les éditeurs liturgiques des diverses nations qui ont obtenu du Saint-Siège le droit de reproduction peuvent recevoir les souscriptions de ceux qui voudraient s'assurer de cette édition princeps, jusqu'à concurrence, bien entendu, des exemplaires disponibles. C'est aux éditeurs autorisés qu'il appartiendra ensuite de rééditer fidèlement, par leurs propres moyens, avec l'*imprimatur* des évêques pour le texte et le chant, l'édition typique, et d'en faire les extraits et tirages les plus pratiques qu'ils jugeront.

*
* *

Ainsi est offert à toutes nos églises le moyen d'arriver rapidement à l'unité si désirable du chant, comme elles n'ont qu'une liturgie. En peu d'années, la réforme sera accomplie, et ce sera l'éternel honneur du Pape Pie X, le saint Grégoire du xxe siècle, dont la devise, avec la signature, reproduites au feuillet de garde du nouveau Graduel, attestent la belle préoccupation : *Instaurare omnia in Christo*, Restaurer toutes choses dans le Christ.

Amédée Gastoué.

Nouvelles de la musique d'Église

PARIS

L'assemblée générale annuelle des présidentes, directrices et associées actives de l'Œuvre générale des patronages de jeunes filles a été l'occasion d'un beau triomphe pour le chant grégorien et la musique conforme aux intentions de l'Eglise. Sur la demande expresse de M. l'abbé Lenfant, curé de Saint-Antoine, le dévoué directeur spirituel de l'œuvre, si zélé pour le chant liturgique, et grâce à l'intermédiaire de Mlle M. de Angeli, élève de la *Schola* et active auxiliaire des œuvres de patronage, un appel fut fait parmi les bonnes volontés, pour organiser un office devant être d'autant plus intéressant que S. G. Mgr Amette, nouvellement archevêque de Paris, le présidait.

Voici donc le programme qui fut rendu à merveille par vingt-cinq chanteurs et chanteuses, élèves des classes de chant grégorien et d'ensemble de la *Schola* et de l'Institut catholique, sous la direction de M. A. Gastoué :

Entrée de Mgr : cantique *Benedictus*, sur le premier ton solennel, alterné avec un faux-bourdon français *a cappella* du XVIIe siècle ; litanie carolingienne *Christus vincit*, avec l'acclamation spéciale au prélat : *Leoni Adolpho, hujus civitatis pontifici, salus et vita : sancte Dionysi, tu illum adjuva.*

Après le sermon : *Mon âme, ô Dieu, vous loue et glorifie*, cantique du bienheureux de Montfort, adapté et harmonisé par M. l'abbé Lhoumeau ; les strophes furent chantées à l'unisson par les sopranos, avec accompagnement, alternant avec le chœur à quatre voix mixtes sans accompagnement.

Au salut : *Adoro te*, sur un choral de J.-S. Bach, alternant avec le chant liturgique à l'unisson ; repons graduel grégorien *Dirigatur oratio mea*, avec la reprise du répons par le chœur après le solo du verset; *Ave Maria* de Josquin de Près ; *Oremus pro pontifice*, de dom Pothier ; *Tantum ergo*, de Vittoria, et, après la bénédiction, un chœur d'une cantate de M. A. Gastoué.

S. G. Mgr l'Archevêque, après la cérémonie, tint à remercier spécialement les exécutants, les félicitant tout particulièrement d'avoir entremêlé d'artistique façon les pièces polyphoniques destinées à des chœurs plus savants avec le chant liturgique populaire. « Dites bien », a répété Mgr Amette, que j'encourage de tous mes vœux le chant des fidèles, et que je le comprends sur sa vraie base, le chant grégorien. » Sa Grandeur voulut bien donner ensuite au chœur une bénédiction spéciale et s'entretint quelques instants avec plusieurs des personnes qui avaient ainsi prêté leur concours.

A Notre-Dame, pour le service solennel et l'oraison funèbre de S. E. le cardinal Richard, nous devons faire une particulière mention de la façon très remarquable avec laquelle, sous la direction de M. l'abbé Renault, les chants liturgiques furent exécutés par la maîtrise de Notre-Dame, à laquelle s'étaient joints les élèves des deux séminaires. La messe était celle du commun, harmonisée à quatre voix. Le graduel et le trait en faux-bourdons de Viadana et Nanini, le *Sanctus* du premier ton (messe no 2 de la Vaticane) à l'unisson sans accompagnement, un motet de

M. l'abbé Perruchot à l'élévation, puis, avant l'oraison funèbre, un passage de l'oratorio *Mors et Vita* complétaient le programme. Mais la plus vive impression fut encore celle produite par le *Dies irae* et surtout par le *Libera*, quand, sur l'invitation de M. l'abbé Renault, les séminaristes ayant entonné, l'assistance tout entière, entraînée par les grandes orgues, se mit à chanter. Ce fut vraiment alors la prière de tous, et sa puissance de supplication semblait irrésistible.

Une heure de chant grégorien, tel était le titre donné par Mme Jumel, professeur à la *Schola*, à une audition d'un de ses cours libres. Une assistance choisie, de plus de deux cents personnes du monde, est venue goûter et applaudir le sens liturgique et le charme musical d'un ensemble de morceaux choisis : *Christus factus est ;* alleluia de Pâques ; hymne *O lux beata Trinitas ; Homo quidam* ; *Ave Maria* du IVe dimanche de l'Avent ; *Sanctus* des messes de la sainte Vierge et, pour finir par des exemples d'autre musique inspirée du plain-chant, l'*Ave verum* de Josquin de Près, et le cantique *O Vierge Marie*, de Bordes. Une séance analogue aura lieu le mois prochain.

— M. l'abbé Auzeral, le distingué directeur de chant de l'école Gerson et de la chapelle Saint-André d'Antin, vient de donner, à l'occasion de la fête de l'école et de l'inauguration d'un chemin de croix, les œuvres suivantes :

A l'école Gerson : 1° *Repos en Dieu*, cantique de Bach, chanté par l'ensemble des élèves ; 2° 6e Béatitude : *Heureux les cœurs purs*, C. Franck ; 3° *O mon bon Jésus*, P. Sandret, chanté par les élèves ; 4° *Chœur du Messie*, Haendel. — Salut : 1° *Ave verum*, Guy Ropartz ; 2° *Ave Maria*, L. Saint-Requier ; 3° *Tantum ergo*, Leslie (par les élèves) ; 4° *Cantate Domino*, Vincent d'Indy.

A Saint-André d'Antin : 1° *Cantique spirituel* (4 voix mixtes), Bach ; 2° *O vos omnes*, Vittoria ; 3° *Ave verum*, Guy Ropartz ; 4° *Christus factus est obediens*, Anerio ; 5° Chœur à 4 voix mixtes, Haendel.

Rennes. — Le jour de la Purification, fête patronale du séminaire, les quarante exécutants qui composent notre petite *Schola* ont donné une seconde audition de grégorien, dirigée par M. l'abbé Druais, professeur de musique. Comment dire, en entendant la sobre mélodie de l'introït *Suscepimus*, l'impression de calme et en même temps de joie contenue qui s'en dégage, de gratitude envers la miséricorde du Seigneur : elle remplit toute la terre comme la louange qui la célèbre : *laus tua in fines terrae*. Le *Sicut audivimus* du graduel recueillit tous les suffrages ; mais ce qui frappa surtout, ce fut l'*Alleluia* avec ses *jubili*, ses vocalises toutes neuves pour des oreilles qui ne les avaient jamais entendues, étonnées, presque scandalisées des monstrueuses coupures de nos modernes éditions au rythme bancal et sans art.

Notre maître de chapelle et organiste faisait succéder au *Credo des Anges* le divin *Cantabile* de César Franck, à l'élévation nous berçait de l'andante en *si majeur* de la *Pièce symphonique*, à la communion d'un passage de la *Pastorale* du même auteur, et nous sortions de la chapelle étourdis par la fulgurante finale du *Choral en* mi *majeur*.

La journée n'était pas finie. Aux vêpres, nous entendions des chorals de Bach ; le salut se composait de l'*Ego sum Panis vivus*, de M. l'abbé Boyer, d'un *Ave regina caelorum* en faux-bourdons et d'un *Tantum* de M. Lepage, ancien organiste de la métropole de Rennes ; le tout couronné d'un cantique très frais, tiré du *Mariale* de M. Ch. Bordes, sur l'*Ave regina caelorum*.

Voici, d'autre part, le programme musical exécuté par la *Schola* du grand séminaire de Rennes à l'occasion des fêtes du couronnement de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle et de Notre-Dame des Miracles, sur lesquelles nous reviendrons le mois prochain.

Notre-Dame de Bonne-Nouvelle : Messe de l'Annonciation en grégorien. — Messe *de Beata* (grégorien). — A l'Offertoire : *Quae est ista* (César Franck). — *Regina caeli* (grégorien) après le couronnement.

Notre-Dame des Miracles. — *Ego sum Panis*, Boyer. — *Ave Maria*, Boyer. —

Tantum ergo, sur un choral harmonisé par Lhoumeau. — Cantique : *O Vierge que l'on aime*, à deux voix, Guilmant.

BELGIQUE

Anvers. — Nous lisons dans la *Presse* ces lignes que nous sommes heureux de reproduire :

« Beaucoup d'Anversois, fréquentant nos églises, considèrent le chant grégorien comme impropre à exciter la piété des fidèles. D'après eux, il engendre la monotonie, l'ennui, et partant ferait déserter nos temples, s'il était introduit dans les grandes cérémonies du culte.

« Actuellement, tous ceux qui s'occupent du plain-chant sont unanimes à dire d'abord que les anciennes mélodies ont été tronquées et modifiées, ensuite que l'exécution en est lourde, hachée, sans grâce et sans nuances.

« Parmi les rares essais tentés en notre ville pour faire connaître le chant grégorien restauré, il faut citer la jeune et vaillante *Schola Cantorum*, fondée il y a quelques mois à peine. Tout le monde se souvient encore du grand succès des conférences données en juillet au « Werkmanswelzijn », par M. Aloys Desmet.

« Dimanche dernier, jour de la Sexagésime, la *Schola Cantorum* a interprété, à l'église Saint-Joseph, la *missa « de Angelis »* du *Kyriale vaticanum*, et le propre du jour de l'édition bénédictine de Solesmes, le *O Esca viatorum*, de En. Isaac (1493) et le *Panis Angelicus*, de Baïni.

« Elle s'était adjoint pour la circonstance le concours du cercle choral de Saint-Lambert (Looybroeck-Dam) et disposait ainsi d'une masse chorale de 45 exécutants, dont 25 enfants, tous amateurs.

« Nous avons admiré la fraîcheur et la justesse des voix d'enfants alternant avec les voix d'hommes, fondues en une masse homogène d'un effet grandiose.

« Interprétation et exécution artistiques et soignées ; prononciation romaine absolument correcte ; nuances, attaques, mouvements parfaits ; on peut dire que le tout était irréprochable. Comment pouvait-il en être autrement sous la direction de M. l'abbé Jansen, aumônier du travail, et avec le savant concours de M. Stordiau, organiste ?

« Et dire qu'on a affaire à des chantres volontaires qui, après une journée de labeur, consacrent leur temps à l'étude du chant liturgique. C'est un spectacle consolant de voir le zèle de la classe laborieuse à participer ainsi activement aux cérémonies de l'Église, et nous aimons à y voir un sûr garant de la conservation de la foi au sein des paroisses les plus déshéritées.

« Il convient de féliciter les organisateurs de leur belle initiative et de leur souhaiter bon succès dans l'avenir. Cependant ce groupe d'amateurs n'arrivera à des résultats complets que s'il peut disposer d'une masse chorale plus considérable encore. Il faudrait qu'une ville telle qu'Anvers ait sa *Schola* puissante et bien organisée. Nous n'avons plus lieu d'en désespérer.

« L'exécution de dimanche nous montre qu'« Anvers bouge ». « X. »

Malines. — Durant toute la saison d'hiver, des conférences publiques d'ordre très remarquable ont été données sous la présidence de S. E. le Cardinal Archevêque, dans la salle des fêtes du petit séminaire. La musique y a tenu un bon rang, et on y a applaudi successivement notre ami M. Charles Martens, docteur en droit, dans deux conférences sur *le Sentiment religieux dans la musique moderne*, avec audition musicale ; le R^me^ Dom Pothier, qui a parlé du *Chant grégorien* ; M. l'abbé Detilleux, professeur au collège Saint-Pierre, à Louvain, traitant des *Origines de la musique polyphonique*, avec audition musicale.

Il y a là une indication précieuse et un encouragement excellent, qui nous prouvent qu'à Malines, où S. E. Mgr Mercier s'efforce de développer le chant grégorien et populaire, on sait donner à la musique le rang qu'elle doit tenir parmi les autres nobles occupations de l'esprit scientifique.

ÉTUDE DE MUSICOPÉDIE PLATONICIENNE

M. Yves Langloys, le distingué commentateur de Platon, dont les études sur les idées musicales du grand philosophe grec dans l'éducation pédagogique ont été si goûtées de nos lecteurs, a bien voulu donner à la *Tribune* une suite nouvelle d'articles, qui complétera l'exposition captivante de cet intéressant sujet. Voir nos d'octobre, décembre 1907, janvier et février 1908.

Les Genres et les Rythmes

DU GENRE QUE PLATON ADOPTE POUR L'ENSEIGNEMENT DES ENFANTS.

Nous sommes amenés à étudier quel genre Platon préférait : car les trois genres musicaux grecs n'ont pas le même « éthos », la même valeur morale, éducatrice. Le diatonique, le chromatique et l'enharmonique, comme on peut s'en convaincre, n'ont pas les mêmes « notes individuantes [1] », et n'offrent pas pour l'exécution, à beaucoup près, la même difficulté. Il paraît bien probable que c'est le diatonique que Platon devait préférer pour les écoles élémentaires de chant D'abord c'est le plus ancien, ce qui doit attirer l'esprit conservateur du philosophe. Ensuite, le diatonique est, suivant Aristoxène, « nerveux (bien tendu),

1. Soit un tétracorde A, comprenant l'intervalle de quarte mi-La.
Cet intervalle peut être divisé en intervalles plus petits, de trois façons :

α) Mi ($\frac{1}{2}$ ton) Fa (1 ton) Sol (1 ton) La ; dans ce cas, le tétracorde est dit diatonique (δια, τονος, bien tendu).

β) Mi ($\frac{1}{2}$ ton) Fa ($\frac{1}{2}$ ton) Sol b (1 $\frac{1}{2}$ ton) La ; dans ce cas il est dit chromatique (χρωμα, coloré).

γ) Mi ($\frac{1}{4}$ ton) + Mi ($\frac{1}{4}$ ton) Fa (2 tons) La ; dans ce cas, il est dit Enharmonique (ἐν ἁρμοζω, bien lié).

Cela étant, une harmonie (dorienne ou autre) peut être composée et jouée sur l'un de ces 3 tétracordes, au choix, suivant l'effet que l'on se propose d'obtenir.

Ainsi l'harmonie dorienne (que nous n'avions étudiée que sous sa forme diatonique) avait déjà par elle-même une caractéristique spéciale ; mais elle acquerra une seconde détermination, un aspect plus spécial selon qu'elle sera conduite dans l'un des trois genres ci-dessus. On verra que pratiquement le diatonique s'alliait plutôt avec l'harmonie dorienne ; que le chromatique s'alliait plutôt avec l'harmonie ionienne, etc.

*

« mâle, grave, austère ; c'est le genre le plus simple et le plus naturel [1], « accessible à tout le monde, même aux ignorants. Son éthos, sa valeur morale semble donc être tout à fait celle de l'harmonie dorienne, déjà étudiée.

Au contraire, le chromatique exprime la douleur, il est larmoyant, passionné. L'enharmonique, lui, était, au dire des Grecs, extrêmement fin et recherché, mais aussi extrêmement difficile à jouer. Les sons y paraissent tellement rapprochés que ce passage d'un quart de ton à un autre quart de ton est très subtil.

C'est pour l'ouïe une difficulté analogue à celle que rencontre la vue quand on veut, de certaines plages de la mer du Nord, discerner la ligne très floue où l'horizon,

Cet « horizon subtil où bleuit la rosée »,

se sépare du ciel.

Aussi le nom que porte ce genre justifie-t-il bien son étymologie [2]. Les deux premières notes y sont si bien arrangées, si bien liées l'une à l'autre, qu'il a fallu toute la finesse d'ouïe d'un Olympos pour imaginer un système d'intervalles pareils. C'est un genre que nous ne comprenons pas, et les contemporains de Plutarque ne le goûtaient plus ; à peine s'en formaient-ils le concept. « Les modernes, dit-il, ont banni le plus « beau de tous les genres, celui qui pour sa gravité était le plus estimé « et le plus cultivé chez les anciens, de sorte qu'il y a peu de gens qui « aient la plus légère perception des intervalles enharmoniques. Quel- « ques-uns disent même que le demi-dièse enharmonique (1/4 de ton) « ne tombe pas sous le sens de l'ouïe... ils ne doivent s'en prendre qu'à « leur insensibilité [3]. »

Ces deux derniers genres (l'enharmonique surtout) offraient tant de difficultés que les Grecs, même anciens, n'employèrent jamais que le diatonique pour le chant choral [4]. On réservait les deux autres à la musique instrumentale et aux virtuoses de l'art monodique [5]. On est fixé maintenant ; il n'est pas sans intérêt de constater que dans les manuels des écoles de chant, où devront se former les guerriers, Platon a suivi pas à pas la vieille tradition de Sparte : les noms des maîtres, s'ils ne sont pas doriens, appartiennent à des hommes tempérants et forts comme des Doriens : leurs mélodies doivent être travaillées dans l'harmonie dorienne : le dialecte de leurs poésies est dorien, et le genre musical qu'ils adoptent est mâle et austère comme le cœur d'un Dorien.

1. Cf. Plutarque, *De Mus.*, XI, 2 ; Gevaert, *op. cit.*, I, p. 295.

2. ἐν, ἁρμοζω, lié.

3. Plutarque, *De Mus.*, XXXVIII, 1-4. Camille Bellaigue dit n'avoir rencontré qu'un homme qui les chantât bien. (Les époques de la musique dans l'antiquité, *Revue des Deux Mondes,* 15 oct. 1899.)

Gevaert a connu quelqu'un qui chantait, avec une aisance remarquable, 4 intervalles dans l'espace d'un ton. Cf. Gevaert, tome Ier, p. 285, note 2.

4. Gevaert, tome Ier, p. 35.

5. Plutarque, *De Mus.*, XXXIII, 4 ; — Gevaeert, tome Ier, p. 285. La monodie est un solo de chant.

Mais pourquoi Platon préfère-t-il [en musique] ce qui vient de Sparte à ce qui vient d'Athènes ? On a remarqué en effet qu'il oppose constamment le Dorien à l'Ionien, le Spartiate à l'Athénien. C'est une préférence qui ne s'étend pas seulement au Dorien musicien, mais au Dorien tout entier. Cet Athénien aristocrate et fin qu'est Platon ne pense qu'à former des guerriers. Voilà l'âme de toutes ses lois. Aussi aime-t-il plus le caractère guerrier, anguleux et lourd du Spartiate que celui, plus délicat, plus esthète, de ses propres concitoyens [1]. C'est un Spartiate qu'il veut former, non un Athénien, et dans la discussion des principes qui serviront de base au futur état, ce sont, à quelques réserves près, les idées de Mégille qui triomphent. Il fallait s'y attendre : c'est un corollaire nécessaire de ses principes philosophiques : le beau, pour lui, est subordonné à l'utile, le clinquant au solide ; et l'Athénien, si l'on en croit le malicieux portrait qu'en trace souvent Aristophane, et plus tard Démosthène [2], est porté à sacrifier l'utile à l'agréable ; le Spartiate a les tendances opposées. Platon sacrifiera donc l'Athénien au Spartiate. Il veut, il est vrai, que ses guerriers soient un peu artistes (puisque l'enseignement de la musique leur est imposé), mais il ne les veut artistes qu'afin qu'harmonisant par là les facultés de leur âme dans la tempérance et le courage, ils soient davantage guerriers. Il aimera donc mieux les voir livrer un grand combat dans la plaine de Mantinée que de les laisser s'amuser, même solennellement (aux jeux Olympiques) dans la plaine d'Eleusis. Des héros de chair et d'os à la Léonidas lui disent plus que de beaux Miltiades sculptés par un Phidias ou un Praxitèle, ou que de valeureux Epaminondas qui ne meurent qu'à la Pinacothèque, sur les toiles d'Euphranor ou de Parrhasios.

Des guerriers virils, mangeant avec appétit le légendaire brouet noir du Spartiate, lui plairont plus que l'Athénien efféminé qui berce son âme rêveusement sur les rives du Céphise, en dégustant le miel de l'Hymette. Il baiserait la main calleuse que cache un bouclier de Gorgone, plutôt que celle, plus fine, qui se dérobe sous les festons élégants d'un habit de baladin. Il admirera volontiers les fines volutes dont les gracieux contours rappellent des chevelures féminines et qui ornent les chapiteaux des colonnes ioniques ; mais il leur préférera peut-être les formes raides et austères de l'art dorien, types d'éternelle solidité. Il veut donner à sa ville des remparts comme ceux de Lacédémone, formés de plusieurs rangées de poitrines vivantes, plutôt qu'une acropole rocheuse, ornée de toutes les raffineries de l'architecture. Et j'imagine qu'il lui donnerait

1. Cette opposition des deux caractères se peut suivre jusque dans le détail de l'organisation orchestique. On retrouve le caractère anguleux du Spartiate dans la disposition laconienne de l'*orchestra*. Les chœurs y étaient disposés quadrangulairement.

Les Athéniens, eux, arrondissent les angles : ils préféraient les chœurs dionysiaques, établis en cercle (*Athénée*, liv. V, p. 181). Cf. Gevaert, tome II, p. 377.

Bossuet, dans son *Discours sur l'Histoire universelle*, a peint l'opposition de ces deux caractères, dans le célèbre parallèle qu'il en fait. Cf. *Disc. sur l'Hist. univ.* des Empires, IIIe partie, ch. v., les Perses, les Grecs et Alexandre.

2. Cf. aussi Plutarque.

pour chef Lycurgue plutôt que Périclès... Pour de tels hommes la lyre et la flûte ne pouvaient être que des instruments... de combat.

Dès lors, puisque ce philosophe avait, à un degré si élevé, le goût du sérieux, et qu'il voulait faire des guerriers, qu'y a-t-il d'étonnant que la beauté froide et sèche de l'art musical dorien lui aille mieux que celle, plus chaude, plus gracieuse, mais plus évaporée, de l'art d'un comédien d'Athènes [1].

*
* *

LES INSTRUMENTS QUE PLATON PRÉCONISE POUR LES CLASSES DE CHANT.

Rien n'est laissé à l'arbitraire, dans les écoles de chant de Platon. Les prescriptions s'attachent au plus petit détail, et tout instrument n'est pas apte, selon lui, à exprimer la musique de son choix. Toujours guidé par le même principe, il éliminera, là encore, tout ce qui pourrait enlever à la mélopée son caractère religieux ou guerrier.

L'instrument d'ailleurs, pour lui, n'a qu'un rôle secondaire. De même que la mélodie n'était que la servante de la poésie, à son tour la lyre [ou la flûte] ne sera que la servante de la voix humaine [2]. Elle n'est donc que la servante d'une servante [3]. A vrai dire, il n'y avait pas grand choix d'instruments. Si les maîtres de l'orchestration moderne, pour exprimer leurs pensées, n'avaient à leur disposition que des lyres et des flûtes grecques, où seraient les sonorités pleines et profondes qui soutiennent aujourd'hui tout l'édifice orchestral ? où seraient ces combinaisons infiniment nuancées de timbres qu'ont imaginées, pour leurs créations, des Richard Wagner et des Vincent d'Indy, et qui sont devenues l'aliment indispensable de l'ouïe moderne ?

Malgré tout, flûtes et lyres avaient leur charme aussi. Il y avait flûtes et flûtes, lyres et lyres. On distinguait les partisans de la lyre et les partisans de la flûte ; il y eut jadis (au temps de la légende) des querelles homériques entre les deux partis : les bruyants amis de Marsyas [4], d'une part, et les plus discrets, quoique aussi disputeurs, défenseurs de la lyre d'Apollon [5].

1. Il y aurait peut-être un rapprochement à faire entre les écoles musicales dorienne et ionienne d'une part, et l'art allemand opposé à l'école des mélodistes italiens.

2. Plutarque, *De Mus.*, xxx, 2. « Τῶν δ'αὐλητῶν ὑπερετουντῶν τοῖς διδασκάλοις. »

3. Cela semble fatal pour la lyre. « La sonorité, sèche et sans éclat, suffisait à soutenir la voix, mais non à renforcer l'effet du chant par la magie du coloris instrumental. (Gevaert, tome II, p. 243.)

4. Platon, *Rép.*, III, 399 c.

5. La légende veut que Marsyas ait été vaincu par Apollon ; de vieilles sculptures représentent l'esclave Scythe qui aiguise son couteau pour écorcher Marsyas en présence d'Apollon. Les anciens racontent aussi que Sacadas d'Argos joua si bien de l'aulos dans un concours, qu'Apollon et Marsyas se réconcilièrent (Gevaert, II, p. 351). Les uns veulent que Marsyas vienne de Phrygie, et Apollon du Péloponèse ; en réalité, ils venaient tous deux d'Asie. (Cf. Reinach, *Manuel de Philologie,* tome II, p. 112.)

VENI CREATOR SPIRITUS

AD CHORUM QUATUOR VOCUM INÆQUALIUM, ALTERNANTE CANTU GREGORIANO

N° 86

L'ABBÉ JULIO VALDÉS.

INTONATIO

1_ Ve_ni Cre_ a_ tor Spi_ ri_ tus Men_tes tu_ o_ rum vi_ si_ ta
3_ Tu se_ pti_ for_ mis mu_ ne_ re Di_gitus pa_ ter_ næ dex_ te_ ræ
5_ Hos_tem re_ pel_ las lon_ gi_ us Pa_ cem que do_ nes pro_ ti_ nus
7_ De_ o Pa_ tri sit glo_ ri_ a Et Fi_ li_ o qui a mor_ tu_ is

rit.

Im_ ple su_ per_ na gra_ ti_ a Quæ tu cre_ a_ sti pec_ to_ ra
Tu ri_ te pro_ mis_ sum Pa_tris Ser_ mo_ ne di_ tans gut_ tu_ ra
Duc_to_ re sic te præ_vi_ o Vi_ te_ mus om_ ne no_ xi_ um
Sur_re_ xit ac Pa_ ra_ cli_ to In sæ_ cu_ lo_ rum sæ_ cu_ la

CANTUS.
Allegro moderato.

ALTUS.

mf

2_ Al_
4_ In_
6_ No_

TENOR.

p

2_ Qui di_ ce_ ris Pa_ ra_ cli_
4_ Ac_ cen_ de lu_ men sen_ si_ bus
6_ Per te sci_ a_ mus da Pa_ trem

p BASSUS.

2_ Qui di_ ce_ ris Pa_ ra_ cli_ tus Al_
4_ Ac_ cen_ de lu_ men sen_ si_ bus In_
6_ Per te sci_ a_ mus da Pa_ trem No_

Tous droits réservés

mf *rall.*

Al - tis - si - mi do - - - num Do - - - -
In - fun - de a - mo - - - rem cor - - - di -
No - sca - mus at - - - - que Fi - - - li -

- tis - si - mi do - - - num De - - - - - - i
- fun - de a - mo - - - rem cor - - - - - di -
- sca - mus at - - - - que Fi - - - - - li -

- tus Al - tis - si - mi do - - - num De - - - - - -
- bus In - fun - de a - mo - rem cor - - - - di -
- trem No - sca - mus at - - - que Fi - - - - li -

- tis - si - mi do - - - uum De - - - - - - - -
- fun - de a - - - - mo - - - rem cor - di -
- sca - mus at - - - que Fi - - - - - - li -

- i
- bus
- um

p *poco più mosso* *accel poco* *ritard.*

Fons vi - vus i - - - - - gnis cha - ri - tas
- bus In - fir - ma no - - - - - stri cor - po - ris
- um Te - que u - tri - us - - - que Spi - ri - tum

p

- i Fons vi - - - vus i - - - gnis cha - ri -
- bus In - fir - - - ma no - - - stri cor - po -
- um Te - que u - tri - us - que Spi - ri -

p

- i Fons vi - - - vus i - - - gnis cha - ri -
- bus In - fir - ma no - - - - stri cor - po -
- um Te - que u - tri - us - - - que Spi - ri -

mf *accel poco* *ritard.*

Fons vi - vus i - - - - - gnis cha - ri - tas
In fir - ma no - - - - - stri cor - po - ris
Te - - - que u - tri - us - - - que Spi - ri - tum

mf

Fons vi - - - vus i - - - gnis cha - ri - -
In fir - - - ma no - - - stri cor - po - -
Te - que u - tri - us - que Spi - ri - -

mf

- tas Fons vi - - - - - vus i - - - gnis cha - ri -
- ris In fir - - - - - ma no - - - stri cor - po -
- tum Te - que u - tri - us - - - que Spi - ri -

- tas
- ris
- tum

p *meno mosso* *rit.* TERMINATIO. *rit.*

Et spi - ri - ta - lis un - cti - o A - men.
Vir - tu - te fir - mans per - pe - ti
Cre - da - mus om - ni tem - po - re

p *rit.*

- tas Et spi - ri - ta - lis un - cti - o A - men.
- ris Vir - tu - te fir - mans per - pe - ti
- tum Cre - da - mus om - ni tem - po - re

p *rit.* *rit.*

- tas Et spi - ri - ta - lis un - cti - o A - men.
- ris Vir - tu - te fir - mans per - pe - ti
- tum Cre - da - mus om - ni tem - po - re

p *rit.* *rit.*

Et spi - ri - ta - lis un - - - cti - o A - - men.
Vir - tu - te fir - mans per - - - pe - ti
Cre - da - mus om - ni tem - - - po - re

La lyre était peut-être plus aristocratique [1]; la flûte, au contraire, était de toutes les manifestations bachiques.

Elles accompagnaient aussi les dévotions violentes des corybantes, prêtresses de Cybèle [2]. Bref, Platon penchait pour la lyre. Il lui trouve une sérénité virile, qu'il nomme « ἡ σαφήνεια τῶν χορδῶν [3] », et il ne veut pas admettre dans son État de facteurs « d'αὗλοὶ [4] ».

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il ait inspiré son élève Aristote, quand celui-ci nous dit des instruments à vent « qu'ils ne peuvent engendrer dans « l'âme aucune disposition à la vertu, qu'ils ont plutôt un caractère « passionné, que leur usage n'est justifié que dans les circonstances où « il s'agit de procurer à l'auditeur une libre expansion de sentiments et « non une amélioration intellectuelle ou morale [5] ».

Pourquoi ce discrédit jeté sur les pauvres flûtes ? S'il y en avait d'aiguës et de criardes comme celles qu'on appelait γυναικεῖοι ou παιδικοί, il y en avait de plus graves aussi. Le célèbre flûtiste Téléphane, sous Philippe de Macédoine, a beaucoup déploré l'introduction des becs aux flûtes, et ne voulut jamais se présenter aux concours pythiques avec des syringes ainsi faites et qu'il trouvait trop aiguës et trop légères [6]. Il leur préférait la sonorité grave des « αὐλοὶ ἀνδρεῖοι [7] ». Les flûtes, semble-t-il, étaient capables d'un caractère éthiquement bon, comme la lyre.

Quoique la flûte soit moins distinguée et très à la mode dans les céré-

1. Gevaert, tome I, p. 36 sq.
2. Aristote, *Pol.*, VIII, 7 ; Criton, XVII ; Gevaert, tome I, p. 183.
3. Platon, *Lois*, VII, p. 812 d.
4. Platon, *Rép.*, III, 399 c d.
5. Aristote, *Polit.*, VIII, 6-7.
6. Plutarque, *De Mus.*, XXI, 2.
7. *Note sur les flûtes grecques.* — A l'origine, de même que les lyres n'avaient que quatre cordes, accordées dans l'un des trois genres (diatonique, chromatique, enharmonique (cf. plus haut), de même il y avait des flûtes qui n'étaient percées que de quatre trous. Il y avait des flûtes diatoniques, qui produisaient les quatre sons du genre diatonique, de même des flûtes chromatiques et des flûtes percées enharmoniquement. On se servait de l'une de ces trois sortes suivant le genre dans lequel la mélodie avait été écrite (d'ailleurs, avec une telle flûte, on peut faire entendre, grâce aux premières et deuxièmes harmoniques, toute la gamme diatonique aiguë). Ce n'est que plus tard qu'un savant flûtiste de Thèbes, Pronomos, perça des flûtes d'un plus grand nombre de trous, de sorte que l'on pût à volonté, sur la même flûte, jouer des airs écrits dans n'importe lequel des trois genres. C'est ce que Platon appelle des instruments à plusieurs harmonies, et des novateurs audacieux, brisant avec le passé traditionnel, composèrent des mélodies où entraient, mêlés, des sons des trois genres et produisirent cette accumulation de notes, ces roulades chromatiques que déplorait Platon (Gevaert, tome I, p. 52, note 1). On pouvait aussi produire tous ces effets sur certaines lyres à cordes nombreuses, également censurées.

Sur les doubles flûtes. — Très souvent, on jouait sur deux flûtes à la fois, d'égale ou d'inégale grandeur. La main droite tenait la flûte gauche, et la main gauche, la flûte droite.

Sur les sons propres à chaque flûte, on discute encore (Reinach, *Manuel de philol.*, tome II, 206) ; on pense généralement que l'une pouvait servir d'accompagnement (κρουστις), l'autre jouait la mélodie.

Dans les réunions conviviales (Paroenies), les doubles flûtes étaient égales, afin de symboliser l'égalité des convives.

Dans les cérémonies nuptiales, pour jouer le « gamélion », les doubles flûtes étaient inégales, car « l'époux doit être plus grand que l'épouse ». (Cf. Gevaert, tome I, p. 364, et tome II, p. 290.)

monies bruyantes de Bacchus, Platon ne la condamne pas absolument, puisqu'il fait un magnifique éloge des deux premiers aulodes de la Grèce, Marsyas et Olympe[1]. Toutefois, ce n'est pas la flûte mais la lyre qui a tous les honneurs. Il n'a jamais comparé le monde, ni l'âme, à l'harmonie d'une flûte. Quand il parle « d'ἁρμονία », c'est toujours à celle d'une lyre qu'il pense. Enfin, quoique flûtes et lyres produisissent les mêmes notes (voir page précédente, note 7), c'est la lyre qui demeurait dans sa pensée comme le symbole de la force et de la majesté. Il y eut, il est vrai, des Apollon à la lyre, des Apollon à la flûte, et des Apollon qui portent l'une et l'autre[2] ; mais c'est l'Apollon à la lyre que vénère Platon : c'est décidément l'instrument qu'il convient de mettre entre les mains des jeunes musiciens[3], préférence qui n'a rien de contradictoire avec l'éloge qu'il a fait des nômes aulétiques d'Olympe ; car, ce que Platon veut, avant tout, c'est que ses guerriers chantent tous, ce qu'ils ne pourraient faire si une partie du chœur accompagnait l'autre sur la flûte. Vibre donc la lyre !

Mais quelle lyre encore ? Car pour être un bon musicien, un musicien au sens de Platon, c'est-à-dire un musicien qui se forme l'âme harmonieusement, le choix d'une lyre n'est pas chose de rien ! C'était même toute une affaire, comme l'est aujourd'hui le choix d'un bon piano dans une famille.

Sera-ce sur un grand Rönish ou un Blütner, un Erard ou un Pleyel, ou un petit clavecin antique que l'on étudiera ?

C'est le petit clavecin que Platon aurait peut-être choisi ; car, autrefois, c'était la petite lyre antique qui le captivait : « Il n'est pas besoin, « dit-il, d'instruments à cordes nombreuses ou à plusieurs harmonies[4].» (Cf. note 7 sur les flûtes, page précédente). Donc, ce n'est pas l'épigonion[5], avec ses quarante cordes, qui trouvera grâce devant Platon, ni

1. Platon, *Banquet*, 215 b ; mais il laisse la flûte aux bergers (*Rép.*, III, 399 d).

2. L'Apollon de Délos tient dans sa main gauche trois Grâces ; l'une d'elles tient une lyre, une autre tient un aulos à anche (genre hautbois), la 3e une syringe (flûte simple). (Cf. Plutarque, *De Mus.*, XIV, 4.)

Apollon est d'ailleurs parfois regardé comme inventeur de l'un et de l'autre : il aurait appris de Minerve à jouer de la flûte. (Plutarque, *De Mus.*, XIV, 7.)

3. Platon, *Rép.*, III ; 399 e. — Platon aime également tous les instruments d'Apollon (les cordes), c'est-à-dire la lyre et la cythare, seules vraiment grecques ; mais entre les deux, c'est encore la lyre qui l'emporte et qu'il choisit pour les classes de musique. (Cf. *Lois*, VII, 812.) — La lyre et la cithare ne différaient pourtant pas essentiellement ; la cithare était travaillée plus finement, et de façon à amplifier les sonorités de la lyre primitive ; les bras (πηχυς) en étaient beaucoup plus développés, mais elle avait aussi un mécanisme plus délicat et l'usage voulait qu'on y admît des raffinements d'exécution inusités ou impossibles sur la lyre. La cithare était un instrument de virtuose ; la lyre était l'instrument des personnes (nobles ou non) qui n'avaient pas de prétentions au grand art. (Cf. Gevaert, tome II, p. 251.)

4. Platon, *Rep.*, III, 399 d. Πολύχορδα καὶ πολυαρμόνια (c'est le trigone, la pectis... qui sont ici condamnés). Il est à remarquer que Timothée, Philoxène..., déjà censurés par Platon pour avoir introduit des harmonies molles, sont aussi censurés pour avoir méprisé les instruments simples et à peu de cordes. (Cf. Plutarque, *De Mus.*, XII, 5.)

5. Du nom de son inventeur, Épigone d'Alexandrie.

le magadis lydien d'Anacréon [1] qui en a vingt, ni la lyre de Timothée qui en avait douze [2], ni celle de Simonide qui n'en avait que huit, à peine la cithare de Terpandre [3], qui en avait sept, mais la première lyre d'Olympe qui n'en avait que quatre, et même trois seulement, à l'origine [4]. Trois cordes qui ne chantaient, de toute leur âme, il est vrai, que leur unique note. Encore ces notes n'étaient-elles que pincées! Comme leur chant devait durer peu ! Et cependant, je ne me trompe pas, je lis bien que « ce n'est pas par ignorance qu'Olympe, Terpandre, « ont rejeté la multiplicité des cordes dans leurs instruments. Ces airs « qui ne roulent que sur trois cordes l'emportent sur les airs postérieurs « joués sur des lyres compliquées et des modes plus variés [5] ».

(*A suivre.*) YVES LANGLOYS.

1. Anacréon, fragt. 18. — Les cordes de l'ἐπιγόνιον et de ce que les Grecs nomment μαγαδις étaient accordées de façon qu'on pût facilement donner à la fois une note et son octave.

2. Plutarque, *De Mus.*, ch. xxx, 4. Cf. le passage de Phérécrate, traduit d'Amyot, p. 22.

3. *Inst. Lac.*, c. 17, Plutarque. Encore fut-il puni par les éphores pour en avoir ajouté une et pour avoir rendu par ce fait la lyre « plus molle ».

Timothée fut aussi puni par eux et dut couper à sa lyre autant de cordes qu'il fallait pour qu'il ne lui en restât plus que 7. (Cf. *Inst. Lac.*, xvii).

On raconte la même chose de Phrynis (Plutarque, *Vit. Agid.*, § 10).

4. Plutarque, *De Mus.*, xviii, 2. Mais Gevaert croit que cette version n'est qu'une légende (tome II, p. 253, 318).

5. Platon, *Banquet*, 215 c. «Les airs qu'Olympe rejouait, après son maître Marsyas, sont si beaux qu'ils nous transportent, même s'ils sont exécutés par quelque joueuse de flûte malhabile. »

Platon, on le voit, est conservateur comme un vieux Dorien ; on sait que Lacédémone frayait peu avec l'étranger, elle garda longtemps ses vieilles lois et son Heptacorde ; l'Ionien, au contraire, se piquait de civilisation et d'humanité ; il recevait des étrangers de tout acabit, et s'appropriait leurs coutumes. C'est par eux que s'introduisirent en Grèce les pectis, les magadis, les trigones et autres instruments asiatiques polycordes.

Chronique des Grands Concerts

Société des Grands Concerts de Lyon. — Le mardi 14 avril, au grand théâtre de Lyon, en manière de concert spirituel, M. G.-M. Witkowski donnait *les Béatitudes*, de César Franck, pour son neuvième et dernier concert d'abonnement. Le loisir des vacances de Pâques nous permit d'assister à cette belle audition. Nous en sommes fort heureux, puisque nous devons à cette circonstance le plaisir de pouvoir rendre un public hommage à l'esprit d'initiative et à la persévérance de M. Witkowski.

Ce sympathique chef d'orchestre est doué d'une grande puissance de travail ; il a de l'audace, la foi qui transporte les montagnes. Depuis que la Société des Grands Concerts de Lyon est fondée, en moins de trois années, il est devenu comme l'âme musicale de la cité lyonnaise. L'exigence brouillonne compliquée de méfiance routinière, marque distinctive du public lyonnais, rendait sa tâche très malaisée. Il est sur le point de réussir là où de nombreux devanciers échouèrent, pour ce qu'ils n'eurent ni sa ténacité, ni sa volonté ardente d'amener la foule à la connaissance et à l'amour des chefs-d'œuvre. Il serait prématuré de crier victoire. Cela tient évidemment, d'une part, à ce que M. Witkowski n'a pas encore eu le temps d'amener à leur plus haut point de perfection les éléments dont il dispose ; d'autre part, à ce qu'il n'est pas encore lui-même en possession du plein développement de sa personnalité en tant que chef d'orchestre. Dans l'art de diriger, c'est un autodidacte ; il s'est formé lui-même en même temps qu'il formait son orchestre. Dès à présent, il possède une mimique expressive et élégante. Il a de l'autorité. Il ne lui manque qu'un peu d'aisance, une main gauche plus active, une façon de conduire plus désinvolte, surtout plus schématique. Il vaut mieux ne pas extérioriser le travail des répétitions ; s'abstenir de montrer par trop le souci d'être partout à la fois, de ne négliger aucun détail. Au point où il en est, ce sont des qualités que M. Witkowski ne peut manquer d'acquérir rapidement. Souhaitons-lui de continuer à être soutenu par le concours unanime de toutes les bonnes volontés.

Nous tenons à dire le très grand plaisir que nous avons pris à cette exécution du chef-d'œuvre de C. Franck. Peu d'ouvrages de cette envergure résistent aussi victorieusement à l'épreuve du temps. Si parfois, bien rarement, le génie du Maître ne s'y montre point égal à lui-même, il faut en accuser d'abord la pauvreté de pensée et l'indigence verbale du texte de l'honorable Mme Collomb.

C'est là pourtant une opinion qu'il conviendrait de reviser. La valeur morale d'un artiste n'a pas de lien nécessaire avec sa valeur intellectuelle. Si candide que fût l'âme de C. Franck, rien ne s'opposait, de ce fait, à ce qu'il pût réaliser une peinture du mal originale et vigoureuse.

Il n'est pas besoin de réfléchir longuement pour comprendre ce que son œuvre, son « œuvre de toujours », comme a dit V. d'Indy, y eût gagné.

De fait, nous écoutons distraitement les blasphèmes des « puissants de la terre ». Nous n'attendons pas sans quelque impatience l'instant où la voix du Christ vient

mettre un terme à des perversités trop ingénues. Bref, la température de l'enfer franckiste est un peu basse. Par comparaison, l'exquise fraîcheur des ensembles célestes s'en trouve un peu attiédie.

Quelle que soit donc par ailleurs la beauté de cette œuvre magnifique, il y a cependant en elle un défaut d'équilibre qu'il serait inutile de chercher à dissimuler. Le Pater Mysticus de la musique moderne est assez grand pour supporter une telle critique. Ce n'est point honorer les grands hommes comme il convient que vouloir à tout prix ignorer leurs faiblesses.

Ce qu'il y a justement de miraculeux dans cette partition, c'est que si elle ne parvient pas toujours à vaincre les objections de la raison, le cœur du moins est constamment submergé par elle d'une vague d'émotion persuasive. La première Béatitude tout entière, le chœur « Pauvres humains », le chœur « Heureux les miséricordieux », le chœur « O Justice éternelle », — et tant d'autres fragments qu'il faudrait citer, sont des pages qu'on ne peut entendre sans être pénétré de respect et d'admiration.

Non content d'évangéliser musicalement la ville de Lyon, M. Witkowski va porter la bonne parole hors les murs. C'est ainsi qu'il a donné, le 22 mars, à Saint-Étienne, un concert réussi de tous points, où furent exécutées, entre autres œuvres, *Rédemption*, de Franck, et *Istar*, de V. d'Indy. Cette séance a remporté un vif succès, et il faut féliciter grandement l'excellent directeur de la *Schola* lyonnaise pour le rayonnement qu'il sait donner à son action régionaliste.

M. Witkowski n'est pas seulement le kapellmeister distingué dont nous venons de louer l'effort. Il est aussi un remarquable compositeur. On connaît déjà sa *Symphonie* et son *Quatuor à cordes*. Il vient de publier une *Sonate* pour piano et violon, dont Mlle B. Selva et M. Chaumont ont donné la première audition le samedi 21 mars à la Société Nationale. On retrouve dans cette œuvre considérable les qualités ordinaires du tempérament musical de son auteur. M. Witkowski a le grand mérite de ne pas se presser, d'écrire en choisissant son œuvre.

Il ne bâtit pas sur le sable, mais il taille en plein roc des œuvres durables. Son art est sain et robuste. On le voudrait moins tendu, tempéré plus souvent de grâce tendre. On n'en peut du moins méconnaître la perfection technique, la hautaine probité, la réelle noblesse.

Il ne peut être question d'étudier ici en détail la *Sonate* pour piano et violon, dont il est impossible d'ailleurs de parler convenablement après une seule audition. Nous devons dans ces brèves notes nous borner à une description sommaire de cet important ouvrage.

Le premier morceau est écrit dans la forme classique d'un premier mouvement de sonate. Il est très logiquement construit. Le caractère énergique de sa première idée est heureusement modifié et renouvelé au cours du développement. La seule objection qu'on puisse faire à ce morceau est que le second thème y a peut-être des dimensions exagérées. En outre, son écriture en imitations conviendrait mieux à un développement qu'à l'exposition d'une idée. La seconde partie de l'œuvre est un thème d'andante, varié.

La dernière variation, très longue, constitue à elle seule un véritable « finale », si bien que la sonate a en réalité trois mouvements au lieu de deux, comme on pourrait le croire tout d'abord. M. Witkowski a traité cette forme avec une grande sûreté de main et su tirer un excellent parti de cette ingénieuse disposition. Tout au plus pourrait-on regretter un abus de complications rythmiques, intéressantes pour l'œil plus que pour l'oreille, qui surchargent inutilement la composition et donnent à la partie de piano un aspect orchestral incompatible avec la sonorité plus maigre du violon. Le raffinement harmonique de l'exposition du thème peut également paraître excessif. L'élément mélodique qui doit servir de support à d'importantes variations ne saurait être exposé trop clairement.

Ces réserves ne peuvent diminuer en rien l'admiration sincère que nous éprouvons pour une œuvre d'une si belle tenue. Elle est du petit nombre de celles qui, dans la production contemporaine, révèlent une haute et pure conscience d'artiste.

Schola Cantorum : Concerts mensuels. — Euryanthe, Elsa ; Adolar, Lohengrin ; Eglantine, Ortrude ; Lysiar, Frédéric ; Weber, Wagner. La nécessité de ces rapprochements a dû certainement s'imposer aux habitués des concerts mensuels de la *Schola*. Aussi bien était-ce en cela justement que résidait le principal intérêt de la séance consacrée à la reprise d'*Euryanthe*.

Intrinsèquement la musique de cet ouvrage est d'une grande beauté. Mais elle vaut par autre chose encore. Ceux-là mêmes que son charme et son éclat laisseraient insensibles n'en pourraient du moins contester le wagnérisme anticipé. C'est au point qu'après avoir entendu *Euryanthe*, nous ne pouvons nous défendre de penser que le *Lohengrin* de Wagner contient peut-être moins de réelle nouveauté que nous ne l'avions tout d'abord imaginé. Pour les Allemands, la transition fut sans doute moins brusque ; pour nous, Français, en raison du contraste violent que formait cette œuvre avec les conventions caduques du drame meyerbeerien, *Lohengrin* eut la valeur d'une révélation. Puis on s'est repris. L'œuvre de Weber fut exhumé, puis étudié. L'outrecuidance du mot fameux : « Enfin, nous avons un art allemand ! » devint évidente aux yeux des plus instruits et des plus clairvoyants.

On savait désormais quel était le véritable fondateur du drame allemand, et l'on songea dès lors à restituer à Carl Maria von Weber sa gloire de précurseur, dont il avait été jusqu'alors injustement frustré.

La part de Wagner resta belle néanmoins. Comme de coutume, le grand public ne se doutait de rien. *Lohengrin*, entre *Tannhäuser* et *Tristan*, resta pour lui, — et reste encore, croyons-nous, la première conquête de « l'art musical de l'avenir ».

La reconstitution d'*Euryanthe* que vient de nous offrir la *Schola* ne peut que contribuer à dissiper cette erreur. — On dira que les préoccupations philosophiques dont témoigne *Lohengrin*, que son contenu psychologique, sa valeur de symbole, suffisent à sauvegarder son originalité. Il est vrai, on ne trouverait rien de semblable dans les œuvres de Weber, non plus que dans celles des autres écoles dont Wagner subit tour à tour l'influence. Il n'en reste pas moins que Wagner, au moment d'exprimer en musique des pensées nouvelles, est pris d'une sorte de timidité. Il se réfugie auprès de son modèle, il s'accroche à lui désespérément et le suit pas à pas. De là, dans la disposition du poème, les caractères des personnages, dans la musique aussi, ces analogies si frappantes, qui vont parfois — dirions-nous, si nous ne craignions d'être accusé d'irrévérence, — jusqu'au pastiche. En résumé, si on ne l'applique que jusqu'à *Lohengrin* inclusivement, le mot de Nietzsche reste vrai : Wagner fut moins un prophète que le glorificateur du passé.

Il y aurait quelque ridicule à lui en tenir rigueur. Gardons-nous d'une injustice possible. A vrai dire, de cette comparaison avec *Euryanthe*, le mérite de *Lohengrin* ne sort pas diminué. Et il n'y a là qu'une question d'histoire : la grande date wagnérienne, la première prophétie, c'est *Tristan*. Pour le surplus, ne songeons qu'à tirer des premières attitudes de Wagner la leçon qu'elles comportent.

C'est un exemple toujours fécond que celui d'un homme en possession d'un talent déjà mûri et qui cependant, tout en s'efforçant de s'engager dans des voies nouvelles, ne s'arrache pas violemment aux liens de l'imitation. Nous pardonnera-t-on de le dire à une époque où nous sommes tous malades d'originalité forcée ? Nous irions pourtant volontiers jusqu'à affirmer que le manque d'esprit d'imitation est le vice auquel on reconnaît les époques de décadence, si nous n'avions peur qu'on ne nous oppose, comme une objection victorieuse, le grand nom de Monteverdi.

De fait, nous ne pouvons oublier que l'*Orfeo* fut pour nous une révélation, que le *Couronnement de Poppée*, repris à la *Schola* au mois de mars dernier, nous causa lors de la première exécution une surprise presque égale ; que, nous reportant au temps qui vit naître ces chefs-d'œuvre, nous avons eu la sensation d'un art inouï, né tout d'un coup, créé de toutes pièces et dont la pure lumière éblouissait le soleil même.

Illusion bien excusable aux premières minutes d'enthousiasme. En réalité, l'art des académies florentines, l'art de Monteverdi, se flattait d'imiter, même de reproduire exactement l'antique art tragique grec. C'est fortuitement qu'on a trouvé autre chose, et seulement parce que les éléments d'une critique historique sérieuse fai-

saient alors complètement défaut. L'œuvre de Monteverdi vient donc confirmer ce qui a été dit plus haut au sujet du *Lohengrin* de Wagner : elle fut durable parce qu'elle était fondée sur l'imitation.

C'est une loi ; une loi qu'une expérience beaucoup plus récente n'a pas abrogée, quoi qu'on ait dit. Au risque de susciter des protestations, il faut oser dire dès à présent que si l'œuvre de Cl. Debussy a de grandes chances de durée, c'est parce qu'elle est; — et dans la mesure où elle est, — une œuvre d'imitation.

Mais ceci nous entraînerait trop loin. Revenons au *Couronnement de Poppée*. Cette œuvre appartient à la vieillesse de Monteverdi. Elle est incontestablement inférieure à l'*Orfeo*. Cela tient en partie au sujet, qui est loin de présenter l'unité et l'intérêt de l'*Orfeo*. Cela tient aussi à une sorte de lassitude qui fait que le musicien cède trop volontiers aux sollicitations de la mode, au goût corrompu des jours ultimes de la Renaissance italienne. D'où quelques traces de préciosité, comme les vocalises du duo de Néron et Poppée (acte I, sc. III), ou, au dernier acte, l'air un peu maniéré de Néron : *Sous le feu de tes yeux* .

Mais le pittoresque dialogue des soldats, la scène de la mort de Sénèque, les lamentations d'Octavie, la plus grande partie du rôle de Poppée, restent de maîtresses pages où l'on retrouve avec joie la même simplicité merveilleuse, la même déclamation saisissante que dans l'*Orfeo*. Et si le duo du Page et de la Damoiselle est une erreur; il faut avouer que cette erreur est séduisante à l'égal de la plus convaincante vérité.

Quatre chorals de Bach et trois fragments d'Heinrich Schütz complétaient le très intéressant programme de ce concert. Tels passages dans la *Passion selon saint Matthieu* du vieux maître allemand, — entre autres l'angoissante clameur « Eli, Eli, lamma sabacthani », — évoquent dans notre esprit les plus belles inspirations du grand Cantor et ne leur sont pas inférieures. Quant à l'admirable *Dialogo per la Pascua*, il vaudrait d'être analysé plus longuement. On dirait d'un vitrail au centre duquel la figure du Christ apparaîtrait environnée d'une lueur mystique. C'est presque de l'effroi que l'on ressent, tellement on se sent près du mystère, lorsque la voix lointaine et grave du Ressuscité murmure le triple appel « Maria ! Maria ! Maria ! » C'est mieux que de l'art visuel : c'est de l'art visionnaire.

ALBERT GROZ.

LES

Anciens Offices de saint Winnoc et de saint Oswald

(*Suite et fin.*)

III

LA SÉQUENCE *O alma Trinitas.*

Cette séquence, ajoutée aux offices précédents, servait pour l'un et l'autre. C'est en effet une séquence « de aliquo sancto ». C'est sous ce titre qu'elle se trouve dans certains manuscrits. Elle a été assez répandue en France surtout, et dès le XIe siècle. (Cf. Ul. Chevalier, *Repert. hymn.*, 12646.) Nous la signalons, non seulement dans le ms. 14 de Bergues, mais aussi dans le ms. 90 de Douai. Ce dernier est un missel de la fin du XIIe siècle, un peu antérieur probablement au ms. de Bergues, et provenant de l'abbaye d'Anchin. Le texte qu'il donne pour la séquence *O alma Trinitas* est certainement plus ancien et plus authentique que celui de Bergues, dont les variantes ont l'aspect de retouches plus ou moins heureuses. Nous donnons ici le texte de Douai : nous indiquerons les variantes de Bergues. On remarquera que les religieux de Bergues ont fait disparaître des strophes 7 et 8 les allusions au mode d'exécution de l'alleluia et de la séquence : « En union avec le Christ et les saints, nous chantons l'alleluia avec un long neume (pneuma) qui montre que nos vœux sont sincères : puis le peuple chante à grand chœur et avec *organum* [1] une mélodie syllabique (la séquence)... »

Pour le chant, il faut noter la préoccupation — caractéristique d'une époque de transition dans l'évolution du genre — de conserver à chaque strophe un nombre égal de notes, une mélodie identique, quel

1. On peut à ce sujet souligner le fait intéressant que le ms. 90 de Douai, quelques pages après la séquence *O alma Trinitas*, contient le célèbre *Verbum bonum et suave* en déchant, publié par De Coussemaker.

que soit le nombre des syllabes : ce qui se fait en réunissant en un groupe des notes séparées sur plusieurs syllabes dans la strophe correspondante : ou encore en ajoutant deux ou trois notes à la syllabe finale.

SEQUENTIA

1. O alma Trinitas, Deus es et unitas
2. a. Qui resides supra et cernis infima
   b. Claudis pugillo cuncta sub coeli factura.
3. a. Angelorum quoque astant tibi clariflua agmina sat beata.
   b. Cherubin atque Seraphin iam nunc intonant praeconia voce sonora,
4. a. Clamantes atque dicentes : Sanctus, sanctus Deus qui regnas per omnia tempora.
   b. Ardentes atque cernentes Xpistum dominum laudantia per saecula.
5. a. Patriarchae cum pulcris coronis in circuitu sedis suis sedent in albis.
   b. Apostolorum chorus, ac prophetarum laudabilis exercitus te collaudat.
6. a. Martirum proclamat turba : alfa et ω, rex regum bone, via, virtus, vita, trinitas sancta es benedicta.
   b. O Ihesu corona nostra : cuius clara rutilant dona : quis aeternae vitae consequimur magna praemia.
7. a. Tecum in aethra alleluia decantantes cum pneuma,
   b. Quae vota nostra annua ostendit affatim sincera.
8. a. Sillabatim cum organa plebs nonnulla perstrepit melodia,
   b. Et voce clara proclamant : quam beata sanctorum sunt agmina.
9. a. Quorum sol nec luna, sed Xpistus est vera lucerna.
   b. Cum quo fulgent alma ut inter lucifer nubila.
10. a. Cum quibus est rutilans coronatus in axe, beatus N'**, candidatus purpura praeclara.
    b. Sociatus ad agmina Trinitatem sanctam cernentia in gloria aeterna cum palma.
11. a. O alme atque gloriose impetra nobis indulgentiam,
    b. Ut cum Christo mereamur gaudere per saecula.

Amen.

VARIANTES DE BERGUES

2. b. Sub caeli *fabrica*.
4. a. Sanctus, sanctus, *sanctus*, qui regnas per omnia *saecula*.
6. a. Trinitas *es veneranda*
   b. Cuius *sacra* rutilant dona.
7. a. Tecum in aethra alleluia decantantes *supera*.
   b. *Et tibi grata concinentes gratiarum carmina*
8. a. *Quae vota nostra annua ostendunt affatim sincera*,
   b. Et voce clara *personant* : quam beata, etc.

IV

AUTEUR ET DATE DE COMPOSITION

Sur ce point, les documents extrinsèques font totalement défaut. Mais l'étude des textes et des mélodies, — d'autre part les faits connus de l'histoire de l'abbaye de Bergues permettent d'avancer une hypothèse

qui peut avoir quelque probabilité, et que nous formulerons avec assez de précision, bien que sous toutes réserves.

D'abord les caractères généraux des mélodies indiquent bien le XIe siècle : c'est certainement le style de toutes les pièces de chant liturgique composées à cette époque, surtout au nord de la France.

Si on entre dans le détail (la séquence étant, bien entendu, mise à part), on a l'impression, comme nous l'avons fait remarquer, que l'office primitif de saint Winnoc a servi de modèle à l'auteur, qui semble être unique, des autres pièces. Nous aurions donc deux auteurs, dont le second serait disciple de l'auteur de l'office primitif de saint Winnoc.

Le texte de l'office de saint Oswald et des pièces supplémentaires « de S. Winnoco » porte la marque du style de Drogon. Mêmes expressions, mêmes idées, même prosodie et même métrique. L'office de saint Oswald et les pièces « de S. Winnoco » seraient donc dus à Drogon, et ne seraient point postérieurs à 1070.

L'office primitif de saint Winnoc, étant tiré de la Vie anonyme, n'a pas été composé avant 1022, mais probablement vers 1030. Or, précisément à cette date, nous trouvons comme abbé de Saint-Winnoc, Germain, dont la chronique du monastère dit : *Hic composuit multas sequentias sive responsoria, quibus romana utitur ecclesia : nimirum prosam de Sp. S.* Sancti Spiritus adsit nobis gratia ; *responsoria de nativitate Dni* Judaea et Jerusalem ; *de S. Petro* Cornelius centurio ; *de S. S. Martyribus* Concede nobis, *et* O constantia martyrum. — La *Chronique de Saint-Winnoc* fait certainement trop d'honneur à Germain, et il est assez curieux de constater qu'on lui attribue ici exactement les mêmes pièces données ailleurs comme étant du roi Robert le Pieux, son contemporain ; mais il reste que celui-ci fut un compositeur liturgique, et on peut bien se demander s'il n'est pas l'auteur de l'office primitif de saint Winnoc. Tout porte à le supposer. Il est vrai que le chroniqueur, qui attribue si généreusement à Germain la composition de pièces de chant célèbres dans la liturgie, ne fait point mention de l'office de saint Winnoc ; mais, nous l'avons dit, au XVIe siècle, l'office propre du saint abbé était bien oublié, et les feuillets 65-76 du ms. que nous avons décrit passaient bien inaperçus.

Voici donc quelle pourrait être la genèse de ces offices.

Après la fondation de l'abbaye de Bergues, les moines prient un religieux étranger, avec qui ils ont de bons rapports, d'écrire pour eux la vie de leur saint patron : ce qui est fait (après 1022). De cette vie, on fait des leçons pour le chœur, et vers 1030 Germain en aurait tiré un office que le ms. nous conserve sous le titre *In Vigilia S. Winnoci abbatis*.

Quelques années plus tard, Drogon, religieux de Bergues, et peut-être disciple de Germain, ajoute à la vie quelques discours et à l'office, peut-être, quelques pièces pour le compléter.

En 1038, un moine voyageur, Balgerus, rapporte d'Angleterre des reliques de saint Oswald, qu'il a obtenues à grand'peine. Pour le nou-

veau patron de l'abbaye, il faut, comme pour saint Winnoc, une vie d'où l'on tirera des leçons. Drogon arrange pour l'usage de ses frères les récits du vénérable Bède : il y ajoute un discours de sa composition, et de cette double source, lui-même sans doute tire un office *In Vigilia Sci Oswaldi, Regis.* Il adopte cette fois plus complètement le genre rimé auquel Germain et lui s'étaient précédemment exercés.

En 1058, arrivent les reliques de sainte Livinne : pas de documents, pas d'histoire, pas d'office. Le récit de la translation par Drogon fournira des leçons, et le nom de la sainte sera associé à celui de Winnoc et d'Oswald aux suffrages des saints.

Encore une fois, nous ne voulons pas affirmer plus que nous ne savons ; mais il semble bien que c'est dans ce cadre qu'on doit placer la composition de ces offices [1].

*
* *

Nous avons voulu dans ces quelques pages insister sur un côté de l'activité littéraire et liturgique de l'abbaye de Bergues dans les cinquante premières années de son existence, et contribuer aussi à l'étude si intéressante du chant ecclésiastique et spécialement des offices des saints au moyen âge.

P. Bayart.

1. Cf. Pruvost, *Chronique et cartulaire de l'abbaye de Saint-Winnoc* (Bruges, 1875), et Le Preux, *Notice sur les Manuscrits de Bergues* (Mém. Soc. Antiq. Mor., t. IX).

N. B. — Quelques *errata* sont à relever dans les textes publiés précédemment au cours de cet article :

P. 14, ligne 26, supprimer la phrase : « Deux autres offices... » et reporter à la page 92, ligne 16, les deux paragraphes qui suivent.

Ligne 33, loc. *mirabilia* lege *mirabilis.*

P. 15, ligne 11 de l'off. de S. Winnoc, col. de droite, loc. *lamiamque* lege *iamiamque ;* avant-dern. ligne, loc. *palma* lege *palmas.*

P. 35, ligne 20, col. g , loc. *ospitari* lege *sospitari.*

P. 36, ligne 15 en remontant col. g. loc. *asseribunt* lege *asscribunt.*

P. 58, Rep. *Dum mirantur*, sur *mola* la 3e note du torculus est *ré.*

P. 59, Rep. *Cum in hora*, les porrectus très caractéristiques de *sancti* et *aptatur* : *ut, sol, ut.*

P. 93, avant-dernière portée, la clé d'*ut* doit être placée sur la deuxième ligne et non sur la 3e, et le guidon modifié en conséquence.

NOTRE SUPPLÉMENT

Nous offrons à nos lecteurs une des œuvres nouvelles du *Répertoire moderne* qui, nous en sommes sûr, plaira vivement. C'est un *Veni creator Spiritus* à quatre voix mixtes, sans accompagnement, pour alterner avec le chant liturgique. Dû à la plume d'un jeune prêtre espagnol, M. Julio Valdès, il laisse espérer que son auteur prendra rang parmi les bons compositeurs de musique religieuse moderne. On remarquera que la partie d'*altus*, à la manière ancienne, est écrite pour la voix d'homme élevée, la *haute-contre*. Elle peut être exécutée aussi, bien entendu, par une voix grave de dessus, en lisant mentalement à l'octave grave.

HENRY NOËL.

LES REVUES (*articles à signaler*):

Revue musicale, 30 mars. — J. Combarieu : Histoire du théâtre lyrique (suite). — J. Courau : La notation symétrique.

Revue du chant grégorien, mars-avril. — Dom Pothier : L'offertoire *O pie Deus* de la messe des morts. — Ch.-A. Grospellier : Le Graduel romain de l'édition vaticane : le propre du temps, texte et chant. — Dom L. David : L'édition vaticane du Graduel romain et la restauration grégorienne.

Psalterium (Pérouse), janvier. — Toscanin : Poésie religieuse populaire (toscane), ses caractères en rapport avec le chant. — Février. — R. Casimiri : Les Vêpres, usages et abus.

Musical times, mars. — Le ton « Bedford » (du psautier anglican) (très curieux article). — Avril. — Le cantique *Benedicite* (dans la liturgie anglicane).

Church music, mars. — Encartage : *O sacrum convivium*, à 4 voix mixtes, de Bernabei.

Gregorius Blad, avril. — Encartage : *Cum transisset sabbatum*, répons pour Pâques, à 3 voix mixtes et orgue, de Jansen.

Rassegna gregoriana, mars-avril. — Dom Mocquereau : Etude des « strophicus », leur exécution (très excellent article). — Dom Latil : un *Exultet* inédit. — Le XVe centenaire de saint Jean Chrysostome ; la liturgie grecque à la chapelle papale (avec les versets chantés en grec par le pape à cette fonction).

Musica sacra (Namur), février. — F. Verhelst : L'éducation des voix d'enfants (suite), — M. V. D. W. : Mariages et musique d'église ; condamne sévèrement les « sottises d'importation française » qui « tendent à remplacer le vrai chant liturgique » aux mariages, dans les villes : « Et dire que MM. les curés de Paris trouvent des imitateurs en Belgique ! »

Gregorius-Blatt (Aix-la-Chapelle), no 12. — P. Bohn : Le Répons-Graduel *Posuisti*.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. - Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

Répertoire Moderne de Musique Religieuse

VOCALE ET D'ORGUE

à l'usage des Maîtrises et des Organistes

publié par les soins et sous le contrôle de la Schola Cantorum

Collection ne comprenant que des œuvres choisies des meilleurs Compositeurs de musique religieuse, tels que :

C. Bordes, abbé C. Boyer, P. de Bréville, L. Canton, abbé P. Chassang, E. Chausson, L. Comire, A. Guilmant, V. d'Indy P Jumel, abbé Lhoumeau, abbé Perruchot, C. Pineau, J. Guy Ropartz, J. Ryelandt, L Saint-Réquier, L. de Serres, D. de Séverac, F. de la Tombelle, C. Tournemire, P. Vidal, etc., etc.

Cette collection comprend deux séries, l'une de motets, à deux, trois et quatre voix, égales et mixtes, et l'autre de pièces d'orgue. Afin de permettre aux maîtres de chapelle, organistes et amateurs, de se procurer un choix de musique religieuse, de valeur reconnue, et cela à bon marché, le Bureau d'Édition a établi **UNE SOUSCRIPTION PERMANENTE, à cette collection, AU PRIX DE 15 CENTIMES LA PAGE**, soit pour les motets, soit pour les pièces d'orgue, ou pour les deux séries.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres. Le maximum ne dépasse jamais 200 pages dans l'année.

Envoi franco du catalogue détaillé.

ŒUVRES NOUVELLES

En cours de publication

SÉRIE DE CHANT

F. Brun (Abbé). . 2 Motets au T.-S. Sacrement. — I. **Ecce panis**, à 4 voix mixtes. — II. **O Salutaris**, à 3 voix mixtes.

Amédée Gastoué. . 2 Motets, à 3 voix égales. — I. **Pie Jesu**. — II. **Ecce panis**.

Perruchot (Abbé) . **Litanies** de la T. S. Vierge à l'unisson ou à 2 voix égales, ou à 3 ou 4 voix mixtes, avec orgue.

J. Valdès . . . . **Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes.

SÉRIE D'ORGUE

L. Saint-Réquier. . 2 Petites pièces pour orgue ou harmonium.
I. **Offertoire**. — II. **Communion**.

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Diner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 6

Juin

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

BIAIS FRÈRES & Cie, ÉDITEURS

74, Rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Liber Gradualis, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Gradualis* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . 6 »
Franco 6 85

A. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (5 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broché. 0 75
Franco poste. 0 90
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge 1 25
Franco poste. 1 40

B. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-56 pages, broché. 0 25
Franco poste. 0 35
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile 0 40
Franco poste. 0 55

C. — **Ordinaire de la Messe**, d'après l'édition Vaticane. EDITION SPÉCIALE, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché 0 25
Franco poste 0 35
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. 0 40. — Franco poste. 0 55

Accompagnement d'Orgue de l' « Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* » et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »**, extrait de l'*Ordinarium Missae* de l'édition vaticane, composés par le Dr P. WAGNER, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . 5 »
Franco 5 50

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et retour individuels ou collectifs pour toutes les stations thermales du réseau P.-L.-M, notamment : Aix les-Bains, — Chatelguyon (Riom). — **Evian-les-Bains**. — **Genève**, — **Menthon** (Lac d'Annecy), — **Uriage** (Grenoble), — **Royat** (Clermont-Ferrand), — **Thonon-les-Bains**, — **Vichy, etc.**

1° **Billets d'aller et retour individuels de 1re, 2e et 3e classe**, valables 10 jours, avec faculté de prolongation, délivrés du 1er mai au 15 octobre, dans toutes les gares du réseau ; réduction de 25 o/o en 1re classe et de 20 o/o en 2e et 3e classes.

2° **Billets d'aller et retour de famille de 1re, 2e et 3e classes**, valables 33 jours avec faculté de prolongation, délivrés du 1er mai au 15 octobre, dans toutes les gares du réseau, sous condition d'effectuer un parcours simple minimum de 150 kilomètres aux familles d'au moins trois personnes voyageant ensemble.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 4 billets simples ordinaires (pour les deux premières personnes) le prix d'un billet simple pour la troisième personne, la moitié de ce prix pour la quatrième et chacune des suivantes

ARRÊTS FACULTATIFS

Faire la demande de billets (individuels ou collectifs) 4 jours au moins à l'avance à la gare de départ.

Nota. — Il peut être délivré à un ou plusieurs des voyageurs inscrits sur un billet collectif de stations thermales, et en même temps que ce billet, une carte d'identité sur la présentation de laquelle le titulaire sera admis à voyager isolément (sans arrêt) à moitié prix du tarif général, pendant la durée de la villégiature de la famille entre le point de départ et le lieu de destination mentionné sur le billet collectif.

VOYAGES CIRCULAIRES EN ITALIE

La Compagnie délivre toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes très variés, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'**Italie**. La nomenclature complète de ces voyages figure dans **le Livret-Guide-Horaire P.-L. M.**, vendu **0,50** dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itineraire 81-12 : Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nimes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris

Prix : 1re classe, **191 50** ; 2e classe, **139 85**.

Validité : 60 jours. Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

Quatorzième Année | N° 6 | Juin 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET : (Revue et Encartage de Musique)	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT : (Sans Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. 10 fr. Union Postale (autres pays). 11 fr. *Les Abonnements partent du mois de Janvier.*	*269, rue Saint-Jacques, 269* PARIS (Ve) *14, Digue de Brabant, 14* GAND (Belgique)	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Élèves 6 fr. Union Postale. 7 fr.

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le ms. 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques . . . Dr P. Wagner.
Nouvelles de la Musique d'Église.
Étude de musicopédie platonicienne (suite). . . . . . Yves Langloys.
Chronique des grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Bibliographie : ouvrages divers . . . . . Marc de Ranse ; A. Gastoué ; les secrétaires.
Nouvelles publications du Bureau d'édition ; les Revues ; notre Supplément . . . . . Henry Noël.

QUELQUES REMARQUES

Sur la notation du Manuscrit 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques

L'antiphonaire monastique que publie, en ce moment, la *Paléographie musicale*, est d'un intérêt considérable à plusieurs points de vue, et il faut remercier la rédaction de le mettre à la portée de tous les grégorianistes. Surtout sa notation est digne d'être étudiée, parce qu'elle nous présente le développement de la notation neumatique à l'état de sa transition à la portée guidonienne. La *Paléographie musicale* elle-même mettra en relief son importance pour l'histoire de la notation grégorienne (voyez la 4e page de la couverture de la livraison 72 d'octobre 1906) et nous avons le droit d'attendre un exposé clair et détaillé des importantes questions y relatives.

Malheureusement, il se passera encore des mois jusqu'à ce que ce travail puisse être publié. Les dernières livraisons de cette année seront occupées surtout par la suite du *Tonale* et l'exposé promis de la notation ne pourra voir le jour que l'année prochaine. Ce laps de temps est assez

grand, et l'on ne sera pas mécontent d'être renseigné dès maintenant sur le caractère important du cod. 601, au moins provisoirement. D'autre part, plus de la moitié du manuscrit a été publiée, et il n'est guère probable que le reste donne à la séméiographie du document un autre caractère. Qu'on me permette donc ces remarques qui condensent quelques observations faites en étudiant ce précieux document.

Les faits paléographiques qui se dégagent du cod. 601 sont divers. Notre document renferme des renseignements très importants sur le rythme primitif des chants de l'Église ; il contient par exemple des preuves manifestes du caractère rythmique surtout du signe —, du trait couché, de la *virga jacens* de Guy d'Arezzo, de la *neuma producta* de l'Anonyme du Vatican. Le cod. 601 entre donc dans la catégorie des manuscrits à laquelle appartiennent aussi ceux de Saint-Gall. (Voyez ma *Neumenkunde*, p. 258 seq.) Il s'agit ici de combinaisons graphiques comme par exemple p. 85, ligne 1, sur *sunt*; ligne 3, sur *to*, etc., etc., p. 198, ligne 1, sur *manus*, p. 245, ligne 5, sur *passionem*, et d'autres. En comparant les très nombreux cas où la même mélodie est notée de manière différente, et d'autres équivalences rythmiques, on arrive facilement à être fixé sur la valeur de ces particularités. Je ne donne qu'un seul exemple : le début de la formule de psalmodie responsoriale pour le 7e mode offre la figure souvent sous la forme du *podatus subbipunctis*, où le premier *punctum* est remplacé par le trait. D'une manière générale, dans des combinaisons de plusieurs sons, surtout le *climacus* et ses dérivés, le trait signifie la double longueur du *punctum* ordinaire. Cependant le système rythmique de notre antiphonaire n'est pas si subtil que celui de quelques manuscrits de Saint-Gall dont les notateurs avaient pour les différenciations rythmiques une prédilection exubérante qui n'était partagée à ce degré par aucune des autres écoles grégoriennes des anciens temps. Il faut donc placer l'antiphonaire de Lucques dans l'évolution intéressante qui a conduit le chant liturgique, *récitatif tempéré* (à la manière orientale ?) *par des combinaisons occasionnelles* (non pas régulières) *de valeurs longues et brèves et des ornements rythmiques divers*, à un *récitatif continu*, et sa notation primitive, rythmiquement assez riche, à l'égalisation plus ou moins prononcée de ses éléments [1]. Ce développement constitue le pendant de la simplifi-

1. On cherche à introduire, depuis quelque temps, pour les documents de la première classe, la signification de « manuscrits rythmés », pour les autres de « manuscrits non rythmés ». De même on parle d' « éditions rythmées » et d' « éditions non rythmées ». Cette qualification ne me semble pas même être exacte quand on se place au point de vue de l'*archéologie* grégorienne, c'est-à-dire de ses plus anciens documents; elle est encore moins soutenable du point de vue de la *tradition*. Avec le même droit, on devrait appeler les manuscrits guidoniens manuscrits *non mélodiques*, parce qu'ils contiennent des mélodies simplifiées vis-à-vis de leur forme archaïque, si riche en degrés plus petits que le demi-ton, et en ornements variés; et encore faudrait-il appeler ainsi toutes les éditions imprimées sans exception, parce qu'elles n'offrent pas du tout les mélodies primitives adiatoniques. Si donc aujourd'hui personne ne pense à faire la distinction entre « éditions mélodiques » et « non mélo-

cation tonique ou mélodique opérée peu à peu par la portée guidonienne. Les deux mouvements parallèles ont exercé l'influence la plus bienfaisante sur les destinées ultérieures du chant liturgique; leur effet a été, en dernier lieu, sa latinisation mélodique et rythmique qui l'a rendu capable de devenir la base de l'histoire grandiose du chant dans l'Église latine, tandis que l'Orient, conservant les caractères mélodiques et rythmiques propres au chant liturgique primitif, s'est vu condamné à l'impuissance et à la sécheresse musicale jusqu'à nos jours. Je ne pense pas qu'un savant aux vues historiques et artistiques vastes puisse regretter les changements mentionnés ; encore moins s'imaginera-t-il que l'état de choses archaïque puisse fêter sa résurrection au xxe siècle, dans toutes les églises.

Mais ce n'est pas là-dessus que je voudrais diriger l'attention du lecteur. J'ai l'intention plutôt de lui signaler quelques particularités du manuscrit de Lucques qui éclaircissent l'un ou l'autre détail de la notation neumatique.

I. Dans la *Neumenkunde*, page 256, note 3, j'ai signalé la présence dans ce codex du signe +. Je l'ai expliqué comme signe de pause ou de division, et je l'ai mis en parallèle avec le *stauros* de la notation byzantine. J'ai émis, en même temps, l'hypothèse que la lettre *x* des manuscrits de Saint-Gall pourrait avoir la même origine et n'être qu'une forme alphabétique du *stauros* byzantin. La *Rassegna Gregoriana* s'est occupée du même signe + dans l'article du P. de Puniet sur l'antiphonaire monastique de Lucques (année IV, p. 219); il arrive à la même conclusion, c'est-à-dire que le signe représente une pause. Je dois dire aujourd'hui que cette explication ne me paraît plus suffisante.

Il est facile de constater, d'abord, que toutes ces croix dans le manuscrit de Lucques sont d'origine postérieure ; ce n'est pas la main du premier notateur qui les a tracées, mais bien une main plus récente. On n'a qu'à regarder quelque peu notre document pour s'en apercevoir ; je ne m'y arrête pas. En deuxième lieu, il y a des chants assez nombreux où nous rencontrons la croix plusieurs fois : page 173, ant. *Dicebant* (trois croix) ; page 372, ℟ *Sanctissime* (deux croix) ; page 211, ℟ *Et valde* (quatre ou cinq croix); page 263, ant. *Hodie completi* (trois croix); page 264, ant. *Alleluja, alleluja, hodie omnes* (deux croix); page 338, ant. *Beata Agnes* (trois croix); page 339, ant. *Stans beata* (deux croix); page 364, ant. *Stans beata Agatha* (deux croix) ; page 366, ant. *Exultet* (deux croix) ; page 390, ℟ *Vox exultationis* (six croix).

Ici, de suite une question se pose. Pourquoi, si la croix ne signifie qu'une pause, ne la trouve-t-on pas partout où on a le droit de l'attendre,

diques », il faudrait s'abstenir également de faire l'autre distinction qui repose sur une *petitio principii*. Car les manuscrits dès le xiie siècle offrent « un rythme », aussi bien que ceux des temps antérieurs ; seulement, c'est un rythme un peu simplifié, mais qui a sa raison d'être aussi légitime que le rythme primitif. En somme, il y a analogie frappante de ces évolutions avec celle du latin classique à celui du moyen âge. Est-ce que celui-ci n'est pas du latin ? En lisant les défenseurs de ce qu'ils appellent le rythme primitif, on se croirait transporté quelquefois aux temps de l'humanisme et de la guerre livrée au latin du moyen âge.

partout où il y a une incise logique ou musicale ? Est-ce que c'est par hasard qu'on la trouve à quelques endroits et non pas à d'autres ? La réponse à cette question me semble être fournie par une troisième observation. La croix se trouve, en effet, dans toutes les sortes de chants qui sont suivis par des psaumes entiers ou des versets, donc dans des antiennes, y compris les invitatoires, et dans les répons. Par contre, autant au moins que je l'ai remarqué, elle ne se trouve pas dans un *verset* chanté responsorialement ou antiphoniquement. Ce fait est curieux et indique une autre direction pour trouver la signification complète du signe.

Pour dire de suite ma pensée, ne serait-il pas possible que les croix indiquent aussi l'endroit où la répétition de l'antienne, surtout après les versets du psaume, devait commencer ? Je m'explique. Nous savons d'une façon certaine que l'antiphonie primitive comportait la répétition de l'antienne après tous ou la plupart des versets du psaume. Cet usage s'est conservé jusqu'à nos jours dans la manière de chanter l'invitatoire. Mais les livres grégoriens du moyen âge en offrent des exemples très nombreux et nous pouvons dire que très souvent, soit pour prolonger l'office, soit pour une autre raison, on entremêlait la psalmodie avec des antiennes ou des parties d'antiennes. (Voyez par exemple *Origine et développement du chant liturgique*, p. 148 et suivantes.) Quant aux répons, ils ont conservé toujours l'exécution primitive de la reprise d'une des parties après les versets. J'aimerais donc croire que, dans notre manuscrit de Lucques, la croix + puisse indiquer de la même manière la place de la reprise qu'il y avait à faire à certains jours ou offices liturgiques dans la psalmodie antiphonique. Je me garderai bien de donner à cette explication une valeur plus grande que celle d'une hypothèse. Je ne suis en possession ni d'un exemplaire complet de l'antiphonaire de Lucques ni d'autres documents qui font usage de la croix. Il me serait donc impossible d'être affirmatif ; mais il y a des faits à l'appui de mon opinion. Nous voyons par exemple une croix placée dans le texte suivant (p. 356, ligne 8) :

Ant. *Agatha letissima et glorianter ibat ad carcerem et + quasi ad epulas invitata agonem suum domino precibus commendabat.*

Il ne sera pas admissible de faire ici une pause après le mot *et ;* par contre, en commençant le texte depuis *quasi,* on aura une phrase parfaitement cohérente et complète. L'antienne *Agatha letissima* est une antienne de *Magnificat,* et c'est surtout celle-là qu'on avait l'habitude d'enrichir par des répétitions. Un autre exemple se trouve à la dernière ligne de la même page :

Ant. *Ingenua sum et expectabilis genere ut + omnis parentela mea testatur.*

Il s'explique de la même manière. On ne saurait admettre une pause après le mot *ut* en exécutant l'antienne du commencement à la fin.

(*A suivre.*) Dr P. Wagner.

Nouvelles de la musique d'Église

On nous excusera de donner parfois avec quelque retard les nouvelles diverses qui, dans l'exécution des offices, peuvent nous intéresser : une revue telle que la nôtre n'est pas un journal quotidien, forcé de se tenir dans la stricte actualité au jour le jour, et nous sommes obligés de faire un choix dans la masse de comptes rendus qui nous parviennent, afin de donner en première ligne les plus susceptibles de noter la marche en avant de la restauration musicale dans les églises.

Voilà pourquoi nous avons préféré reporter à ce numéro, au lieu du mois dernier, afin de grouper les renseignements qui nous parviennent, les détails sur les pièces exécutées dans diverses églises à l'occasion de la Semaine Sainte et de Pâques.

Paris. — A Notre-Dame de Paris, M. l'abbé Renault a fait exécuter les *turbes* de Vittoria pour la *Passion* de saint Matthieu le jour des Rameaux, et celle de saint Jean le Vendredi Saint. A Pâques, un *Kyrie* de Diébold, à quatre voix, sur le thème de l'*Alleluia* du Samedi Saint, le *Sanctus* si religieux et si sévère de la messe de Saint-Jean-Baptiste de la Salle de Gounod et un *Agnus* de Th. Dubois. Nous avons aussi entendu dans un salut solennel célébré pendant la semaine de Pâques : *Panis angelicus* de Perruchot, *Ave vera virginitas* de Josquin de Prés, *Oremus pro Pontifice* de D. Pothier, *Tantum ergo* sur un choral de Bach, *Laudate*, faux-bourdon de Vittoria.

A Saint-François-Xavier, on a beaucoup goûté, le matin de Pâques, la messe de Mitterer à quatre voix et orgue alterné (messe de Saint-Charles), et, le soir, *Tu es Petrus* de Perruchot et le *Tantum* à quatre voix mixtes de Palestrina, admirablement exécuté sous la direction de M. Drees.

A l'ancienne église de la Sorbonne, les *Chanteurs de Saint-Gervais*, dirigés par M. Bordes, ont donné en forme de concert spirituel, l'après-midi du Jeudi et du Vendredi Saints, le chant traditionnel de douze répons choisis de Vittoria et d'Ingegneri, alternés avec les Lamentations en grégorien, et suivis, le Jeudi, de l'admirable répons de Palestrina, *Peccantem me quotidie* et du *Reniement de saint Pierre*, « histoire sacrée » de M.-A. Charpentier. Le Vendredi, ce fut le motet : *Verba mea auribus percipe* de Schütz et le *Stabat Mater* de Palestrina.

Passons succinctement sur le programme pascal d'autres églises, parmi ceux qui nous paraissent susceptibles d'être signalés.

A Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, M. Marichelle, maître de chapelle, a donné des psaumes de Vittoria ; *Panis :* Saint-Saëns ; *Tantum* sur un chœur de Haendel ; *Tollite :* Saint-Saëns.

Notre-Dame de Clignancourt (M. Lejealle) : Messe de Haller. Au salut : *Ave verum :* Mozart ; *O gloriosa :* de la Tombelle ; *Tu es Petrus:* Perruchot ; *Tantum, Lux illuxit:* Bach.

Notre-Dame de la Croix (M. Raugel) : Messe de Widor ; *Loué sois-tu, Jésus-*

Christ : Schütz; *Ave verum :* Mozart; *Concordi laetitia :* XIIIe siècle; *Tu es Petrus :* Mendelssohn ; *Tantum, Lux illuxit :* Bach.

Saint-Augustin (M. A. Vivet) : Messe solennelle de C. Franck. Salut : *Dextera Domini :* C. Franck; *Regina :* Dubois; *Tu es Petrus :* A. Vivet; *Tantum ergo :* Liszt.

Sainte-Clotilde (M. J. Meunier) : Messe de Lotti ; *O Salutaris :* Saint-Saëns. A vêpres : psaumes de Vittoria, Andreas et J. Meunier. Au salut : *Ave verum :* Mozart; *Regina :* Aichinger; *Tu es Petrus,* grégorien; *Tantum :* César Franck; *Alleluia* du *Messie* : Haendel.

Saint-Eugène (M. Chassagne) : *Dextera Domini:* C. Franck; faux-bourdons des XVIe et XVIIe siècles ; *Peccator ubi es :* Dumont; motets de Haydn, Bach et Saint-Saëns.

Saint-Jean-l'Evangéliste (M. Civil) : Messe du quatrième ton de Vittoria; *O mysterium ineffabile :* Clérambault; *Ave verum:* Mozart; *Ave Maria* à trois voix mixtes : C. Franck.

Saint-Gervais : les Mercredi, Jeudi et Vendredi Saints, les Ténèbres ont été données en chant grégorien, ainsi que des répons de Palestrina et Vittoria, avec le concours de l'œuvre de la Manécanterie.

Saint-Louis-d'Antin (maître de chapelle M. Miquel) : Messe par fragments de Franck et Gounod. Au salut, motets de Marcello, Palestrina, Dubois, G. Fauré.

Sainte-Madeleine (maître de chapelle M. Runner) : Messe de César Franck. Au salut, motets de Dubois, Vittoria, G. Fauré et Haendel.

Saint-Marcel (maître de chapelle M. Gorry) : Messe de Haller ; *Jesu dulcis :* Vittoria. A vêpres, faux-bourdons palestriniens. Au salut, motets de de Ranse, Saint-Saëns, C. Franck, Perruchot, Vittoria, Vadon.

Saint-Nicolas du Chardonnet (maître de chapelle M. Gousseau) : Messe par fragments de Perosi, Niedermeyer et Bouichière. Salut, motets de de la Voûte, Widor, Dubois et Saint-Saëns.

Saint-Philippe du Roule (maître de chapelle M. Schmitt) : *Dextera Domini :* C. Franck ; *Alleluia :* Haendel; psaumes de Vittoria, Viadana, Gabrieli. Au salut, motets de Dubois, Mendelssohn.

Mentionnons spécialement les très intéressantes exécutions données à l'église Saint-Charles de Montceau successivement par la maîtrise de la paroisse et la Société des Chanteurs de Saint-Charles, dirigés par M. de Ranse, et par la Manécanterie *A la Croix de bois*, qu'anime avec tant d'ardeur un groupe d'étudiants artistes et catholiques. Le dimanche des Rameaux, où la paroisse recevait la visite de S. G. Mgr l'archevêque, ce furent la *Passion* de Vittoria, avec la *Missa brevis* de Palestrina un très bel *Ecce sacerdos magnus* écrit spécialement par M. de Ranse en forme de paraphrase de l'antienne liturgique *Beata es* de Bordes *Cantate Domino* à quatre voix d'hommes de Hasler. Le Vendredi Saint, l'après-midi, concert spirituel pour la prédication des Sept Paroles : les répons palestriniens *In monte Oliveti* et *Tristis est, O crux ave* grégorien, air du *Messie* de Haendel, choral final de la *Passion selon saint Jean* de Bach, *O vos omnes* de Vittoria, le *Reniement de saint Pierre* de M.-A. Charpentier, *Adoramus te* de Corsi. Ce superbe programme a été fort bien exécuté ; les soli étaient chantés par MM. Gibert, Aragon, Dufour et Tremblay, excellents interprètes de la musique ancienne ; la partie d'orgue était tenue par M. René Vierne, organiste de Notre-Dame des Champs. Le jour de Pâques enfin, messe de Palestrina, avec *O Salutaris* de Saint-Saëns et *Agnus* de Erb, et le soir : *Ave verum* de Mozart, *Regina caeli* d'Aichinger, *Tu es Petrus* de Clemens non Papa, *Tantum* sur un choral de Bach, *Tollite hostias* de Saint-Saëns.

Enfin, mentionnons que le chant grégorien pur emprunté soit à l'édition de Solesmes, soit à la Vaticane, a été exécuté pour le propre de l'office, concurremment avec les programmes ci-dessus mentionnés, dans plus de *vingt paroisses*. C'est là, si nous ne nous trompons, un admirable signe des temps et de l'importance du mouvement rénovateur.

Pourquoi ne dirions-nous pas que l'influence de la musique religieuse de bon goût s'étend même jusqu'aux... *cinématographes ?* Parfaitement ! A l'occasion de la

Semaine Sainte, plusieurs de ces entreprises assurément peu artistiques en soi ont donné de très belles projections de la vie de Notre-Seigneur, de la Passion et de la Résurrection, et deux ou trois étaient accompagnées de pièces d'orgue et de chant, soli et chœurs, dont les maîtres ci-dessus nommés avaient fourni les éléments. Nous pouvons assurer, pour avoir assisté à l'une d'entre elles — qu'on ne voie ici aucune réclame — que l'ensemble était très satisfaisant et formait vraiment une excellente prédication avec une très salutaire influence sur la foule.

Nous avions déjà le phonographe grégorien, nous aurons maintenant le cinéma palestrinien.

***

D'un peu partout, d'ailleurs, des nouvelles du même genre nous parviennent.

Bordeaux. — Nouveau succès pour la *Schola de Saint-Bruno*, au soir du Jeudi Saint.

Elle interpréta les fameux répons de Vittoria et de Palestrina, plusieurs pages de Haendel, avec un chœur du xve siècle. Elle donna encore de larges extraits de la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach. — L'exécution fut très bonne dans l'ensemble, parfois absolument parfaite. Quelques hésitations dans les chorals de Bach furent compensées par une éloquente expression dans les pièces suivantes.

Cette audition fera époque à Bordeaux, où elle tranche singulièrement sur les *concerts* du même jour en certaines églises. D'ailleurs un sérieux retour aux grands classiques des xve, xvie, xviie et xviiie siècles se dessine à Bordeaux.

Un journal local ne craint pas de proposer l'exemple de Saint-Bruno aux maîtrises de la ville.

Nos félicitations à M. l'abbé Dupont, à la vaillante *Schola* et grand merci à M. le curé Desplat.

Périgueux reste fidèle aux bonnes traditions, malgré l'éloignement du grand séminaire et la disparition de la maîtrise. Qu'on en juge par le programme des chants exécutés à la cathédrale pendant la Semaine Sainte et le jour de Pâques, avec le concours de nombreux artistes de notre cité et des enfants de la maîtrise, 150 exécutants :

Jeudi Saint. — Le soir, à 8 heures : *Stabat mater*. Après le sermon : *Ego sum panis*, motet au Saint-Sacrement, à trois voix d'hommes (chanoine Boyer).

Vendredi Saint. — Le soir, à 8 heures : *Vexilla Regis*. Après le sermon : *Populeus meus*, quatre voix d'hommes (saint Alphonse de Liguori, 1696-1787).

Jour de Pâques. — 1. A la messe pontificale, à 9 h. 1/2 du matin : a) *Introït*, *Haec dies*, *Alleluia*, tirés de l'Édition Vaticane. — b) *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus*, de la messe en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes, à quatre voix mixtes (E. Stehle). — c) *Bénédiction pontificale*, quatre voix mixtes (chanoine Gaborit).

2. A vêpres, 2 h. 1/2 du soir : *Deus in adjutorium*, quatre voix égales (Vittoria, 1540-1608). *Dixit Dominus*, quatre voix mixtes, modulation pour le 8e mode (Franz Witt, 1834-1888). *Beatus vir*, quatre voix mixtes, modulation pour le 8e mode (Bernabei, 1620-1690). *Haec dies quam fecit Dominus*, quatre voix mixtes (Zangl).

3. Au salut, après le sermon : *O Filii*, quatre voix mixtes, rythmé et harmonisé par le chanoine Lhoumeau. *Regina caeli*, quatre voix mixtes (P. Griesbacher). *Oremus pro Pontifice* (Dom Pothier). *Tu es Petrus*, quatre voix d'hommes (chanoine Perruchot). *Tantum ergo*, quatre voix mixtes, choral en *si* mineur (S. Bach, 1685-1750). Cantate pour le jour de Pâques : *O Mort, que devient ta victoire* ? (de la Tombelle).

Au soir du Vendredi Saint, M. de la Tombelle exécuta à l'orgue de la Cité sa dernière *Symphonie sur les sept paroles du Christ*, tandis que M. le chanoine Lassudrie commentait le texte évangélique — Mgr l'évêque présidait. — La musique ne perd pas ses droits en Dordogne.

Au Mans, à N.-D. de la Couture, l'excellente schola paroissiale, si bien dirigée par le zélé maître de chapelle, M. l'abbé Moinet, conquit aux chants grégoriens et pales-

triniens clergé et fidèles. Toute la *Missa brevis* de Palestrina et plusieurs motets anciens ont été exécutés, d'une manière très satisfaisante, *a cappella*, et ont couronné dignement les efforts depuis longtemps soutenus par M. l'abbé Moinet et ses dévoués chanteurs.

A Agen, les chœurs de la *Schola* et de la maîtrise ont également bien exécuté le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Sanctus* et l'*Agnus*.

« Nos citoyens paraissent enfin apprécier comme elles méritent de l'être, dit la *Semaine religieuse*, ces auditions musicales à la fois artistiques et religieuses, qui sont assurément sans rivales ailleurs qu'à l'église. Les voix des jeunes gens sont assouplies et cultivées, les voix d'enfants admirablement fondues. »

L'organe diocésain d'Albi vante aussi la participation qu'a prise la foule aux chants des psaumes et des cantiques :

« Trop longtemps, dit-il, nous avons eu des offices muets. Nous nous sommes trop débarrassés pour le chant liturgique sur des unités mercenaires. Il faut que la collectivité affirme sa foi par le chant collectif. Alors seulement on aura l'impression de la grande voix de la terre qui doit monter vers le Créateur pour le louer. Alors seulement, en vérité, se chantera l'hymne universel, le *Laudate* triomphal des nations. »

A Saint-Claude, à Chambéry aussi, les élèves des séminaires diocésains ont chanté, le matin de Pâques, la messe pontificale en chant grégorien. Et l'impression produite sur la foule des fidèles fut très vive.

A l'attrait propre des cérémonies pascales, à Rennes, s'ajoutait le charme de la musique palestrinienne qui a conservé du chant grégorien, dont elle dérive naturellement, une adaptation de la mélodie aux paroles. D'ailleurs, comme on l'a pu voir dans nos précédents numéros, Rennes marche avec ardeur dans la bonne voie. Un de nos correspondants nous écrit au sujet des fêtes dont nous avons donné en mai le programme :

« Miracle et bonne nouvelle ! pouvons-nous, nous aussi, nous écrier à l'occasion de la partie musicale des cérémonies du double couronnement de Notre-Dame de Bonne Nouvelle et de Notre-Dame des Miracles et Vertus à Rennes, le 25 mars dernier.

« Miracle d'avoir entendu, en l'église de Bonne-Nouvelle, dans la vieille cité si inféodée à son vieux chant de Nivers, répandu dans tant de diocèses et connu sous le nom de chant de Rennes, — une messe tout entière en chant grégorien sans accompagnement. L'ordinaire, tiré, ainsi que le propre de la fête, des éditions de Solesmes, était celui de la sainte Vierge.

« Tous nos remerciements et félicitations aux organisateurs et aux exécutants : à la *Schola* du grand séminaire et à son excellent chef, M. l'abbé Druais. Leur persévérance à l'étude a été couronnée par un succès que personne n'a pu contester.

« Bonne nouvelle à annoncer qu'une telle initiative d'une si haute portée à pareil jour en présence de treize évêques et d'un millier de prêtres. Nul doute que, grâce aux encouragements et à la sanction du vénéré métropolitain de Bretagne et de ses confrères dans l'épiscopat, un mouvement se dessinera dans les paroisses de la ville pour s'étendre à chacune de celles du diocèse et gagner enfin la province tout entière. Ce sera la meilleure récompense des vieux pionniers de la cause grégorienne.

« Au salut donné le soir à l'église Saint-Sauveur à l'occasion du couronnement de Notre-Dame des Miracles, la *Schola* du grand séminaire a interprété *a cappella* l'*Ego sum panis* et l'*Ave Maria* de notre excellent compositeur et ami M. le chanoine Boyer. Nos remerciements d'avoir abordé et pour ainsi dire inauguré — après les Chanteurs de Saint-Gervais — dans les églises de Rennes ce style polyphone si suave, si religieux, conformément au *Motu proprio* de Pie X. »

Jérusalem. — La chapelle musicale des Latins, à la basilique du Saint-Sépulcre,

a pris depuis quelque temps une grande extension, grâce au talent du R. P. Aug. Frapiccini. Cinquante enfants et hommes exécutent d'excellentes œuvres *a cappella* empruntées soit aux maîtres anciens, soit à quelques auteurs modernes, allemands surtout. Les fêtes du temps de la Passion et de Pâques ont valu à la vieille église d'entendre d'intéressantes exécutions. Le 10 avril, pour la fête de Notre-Dame des Sept-Douleurs, à la chapelle du Calvaire, la *Schola* du Saint-Sépulcre a donné la messe de saint Joseph Calasancti de Ravanello, à deux voix égales, le *Stabat* de Nanini, à trois voix égales, l'offertoire *Recordare* de Fr. Witt, à quatre voix d'hommes. Le dimanche des Rameaux, messe et passion à quatre voix d'hommes. Pour les nocturnes des trois derniers jours de la Semaine Sainte, les lamentations de Nanini, Palestrina et Witt, ont été chantées, à quatre et cinq voix égales et inégales, avec le *Benedictus* de Palestrina à cinq et six voix, le *Christus factus est* d'Anerio, le fameux *Miserere* d'Allegri. Les chants de la communion générale, le Jeudi Saint, ont été particulièrement soignés : *Ubi caritas* du maître de chœur, *Domine, non sum dignus* de Vittoria, *O Salutaris* de Palestrina, *Jesu dulcis* de Vittoria, *Adoramus te* de Palestrina, le tout à quatre voix. A l'issue de la messe des présanctifiés, le Vendredi Saint, le motet de Michel Haydn, *Tenebrae factae sunt.* Le jour de Pâques, messe de Roland de Lassus *Puisque j'ay perdu* ; à la bénédiction du Saint-Sacrement, des litanies à sept voix du P. Frapiccini. Le lundi de Pâques, à Emmaüs, la messe d'Ebner en l'honneur de sainte Cécile et le *Tantum ergo* de Palestrina à quatre voix d'hommes.

Voilà donc un excellent exemple. Souhaitons que l'effort si intelligent du R. P. maître de chapelle soit continué et soutenu, et qu'il serve de leçon aux pèlerins qui, des divers coins de la terre, viennent réchauffer leur piété dans la visite poignante de la Ville Sainte.

Reims. — M. l'abbé Thinot, maître de chœur de Notre-Dame, a donné, à la salle du Groupe artistique et littéraire, deux conférences sur la *Musique d'église, en forme de commentaire du* Motu proprio *de Sa Sainteté Pie X sur la musique sacrée* (22 novembre 1903).

La première a eu lieu le 10 mars, sous la présidence de M. l'abbé Compant, vicaire général, sur *la Fonction de la Musique à l'église, ce que doit être la musique sacrée, ses différents genres.*

La seconde, le 17 mars, sous la présidence de M. l'abbé Froment, curé-archiprêtre de Notre-Dame, traitait de *la Pratique de la Musique à l'église, les règles ecclésiastiques intéressant la composition, les chanteurs, les instrumentistes et les fidèles en général.*

Nous n'avons pas besoin de dire que ces conférences ont eu le meilleur succès. M. l'abbé Thinot joint très heureusement la parole à l'action et la théorie à la pratique ; à l'occasion de la messe annuelle de la Croix-Rouge, il a fait exécuter les pièces suivantes :

Credo, de la Messe à trois voix d'hommes : D. Lorenzo Perosi, maître de la Chapelle Sixtine. — *Ave Maria* (*Cantus Mariales*), chant grégorien : RRme Dom Pothier, Président de la Commission vaticane pour la restauration du chant liturgique. — *Adoro te devote*, à quatre voix mixtes : D. Anselme Deprez, O. S. B., organiste de Maredsous. — *Christus vincit* (*Litania Carolina*), chant grégorien ; VIIIe-IXe siècles. — *De profundis*, à quatre voix égales : Giovanni-Maria Nanini (1540-1607). — Le grand orgue était tenu par M. l'abbé Duval, qui donna plusieurs fort belles pièces religieuses.

Nimes. — C'était une bonne journée pour l'art musical religieux que la fête de l'Annonciation, le 25 mars dernier, à Nîmes. A la paroisse Saint-Luc, où les avait invités M. le chanoine Brunel, homme affable et prédicateur éminent, les chanteurs de la *Schola* de Montpellier, conduits par leur chef M. Ch. Bordes, donnèrent une exécution excellente de la *Missa brevis* de Palestrina et de divers motets, notamment l'admirable dialogue spirituel de Bouzignac consacré à la fête du jour, *Ave Maria*, à l'offertoire, et où Mlle Nougaret, de la *Schola* de Montpellier, à la voix magnifique,

*

donnait les répliques de l'ange. Le chant liturgique fut aussi exécuté avec un soin tout particulier.

Après la cérémonie, M. Ch. Bordes, profitant de sa présence à Nîmes et invité par M. le supérieur du séminaire et M. l'abbé Soulié, se rendit au petit séminaire, où on lui donna, dans la chapelle, une audition des élèves de la *Schola* de cet établissement. M. Bordes revint enchanté de sa visite et des chants qui lui ont été présentés, chants palestriniens pour la plupart, et notamment un excellent motet de M. l'abbé Soulié, le *Signum magnum*, que les enfants exécutèrent avec amour et reconnaissance de tous les soins qui leur furent donnés par leur excellent maître. M. Bordes déplora qu'une part plus grande n'eût pas été faite au chant liturgique dans cet examen. Il eût aimé entendre interpréter quelque beau graduel ou alleluia grégorien. La *Schola* du petit séminaire de Nîmes a déjà fait parler d'elle et le mérite grandement; l'exécution des chants palestriniens y est vraiment soignée, et nous ne saurions trop l'en féliciter.

ÉTUDE DE MUSICOPÉDIE PLATONICIENNE

Les Genres et les Rythmes

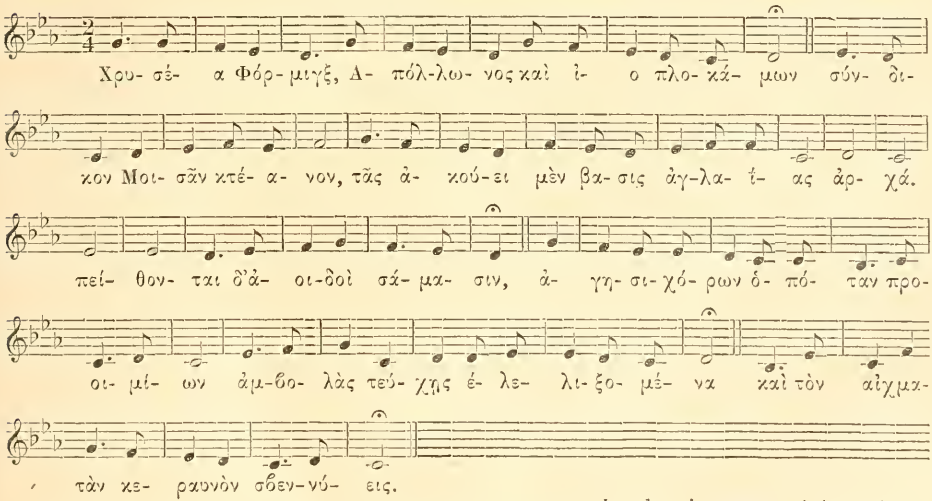
(*Suite.*)

Cette lyre, tout élémentaire qu'elle fût, produisait certainement des impressions profondes, puisque Pindare l'invoque au début d'une de ses odes comme la source de cette harmonie « toute-puissante, qui prépare aux amis des dieux un doux repos et à leurs ennemis l'horreur et l'épouvante [1] ».

Il ne fallait pas davantage donner aux enfants de ces flûtes dans lesquelles Pronomos, et après lui Lasos d'Hermione, avaient multiplié les

1. Pindare *Pythiq.*, I (460 avant J.-C. environ).

ΠΙΝΔΑΡΟΥ ΠΥΘΙΟΝΙΚΑΙ Α'



Le dernier vers a été perdu.

On a sous les yeux (avec son interprétation dans l'écriture moderne) la plus ancienne des trois ou quatre pages de musique antique qui sont venues jusqu'à nous ; on en peut lire la notation grecque antique dans Gevaert, *op. cit.*

C'est un jésuite, le P. Kircher, qui l'a découverte et copiée dans un manuscrit d'un monastère, près de Messine, il y a deux siècles et demi.

Les nombreuses et très savantes controverses dont elle a été l'objet depuis Bu-

trous [1]. Elles sont frappées du même verdict que les instruments polycordes. Si parfois Platon la tolère, que ce soit celle que les Grecs transmirent aux Romains et qu'Horace appelle *tenuis*, *simplexque foramine pauco* [2].

D'ailleurs la profusion de notes différentes n'est pas chose essentielle à l'intérêt d'une mélodie. Ainsi, un grand nombre de nos vieilles chansons populaires ne dépassent pas l'intervalle de sixte. « Au clair de la lune », « J'ai du bon tabac », auraient pu se jouer sur la lyre de Terpandre, il y a vingt-sept siècles, « le Bon roi Dagobert » sur le tétracorde primitif, et le délicieux « Fais dodo », dont le souvenir date de notre berceau, si varié pourtant, pouvait se chanter tout entier sur la lyre mythique d'Olympe. Dans nos cérémonies religieuses, quelques-unes des plus belles et des plus impressionnantes mélodies de plain-chant ont un ambitus très limité, comme le célèbre *Ubi caritas et amor*, et les sublimes chants de la *Préface* et du *Pater*, qui dépassent rarement l'intervalle de quarte.

Les Egyptiens d'aujourd'hui nous ont gardé, semble-t-il, dans leurs cérémonies religieuses, quelques vestiges de l'art antique. Ils chantent presque tous leurs airs d'enterrement sur trois ou quatre notes au plus ; j'en entendis un de quatorze notes, dont une seule monte à la tierce, les treize autres gardent entre elles l'intervalle de seconde ou d'unisson [3].

On ne peut donc pas reprocher à Platon d'avoir voulu restreindre une éducation musicale (qui devait être obligatoire) à la connaissance pratique des instruments les plus élémentaires [4]. Ce qui est plus regrettable, c'est le verdict d'incapacité morale qu'il prononce contre la musique instrumentale.

« L'emploi des instruments sans la voix humaine, d'après lui, est un

rette (XVIIIe siècle) jusqu'à Gevaert (1870 et 1875), n'ont fait qu'accréditer de plus en plus son authenticité; je la donne néanmoins sous toutes réserves.

Comme elle est écrite dans le genre diatonique, dans le rythme dactylique, qu'elle a été composée dans une des formes de l'harmonie dorienne, et que Pindare y parle le dialecte dorien, que de plus elle est toute à l'éloge des dieux et des Muses, on peut la considérer comme une page heureusement détachée d'un de ces manuels perdus, hélas ! et où les enfants de l'école platonicienne se formaient l'âme.

Cf. Kircher, *Musurgia Universalis*, Rome, 1650, I, p. 541 ;

Gleditsch, *Die Musik der Griechen*, p. 305, nº 4 (Munchen, 1901), où l'on trouvera aussi, en notation antique, l'hymne d'Apollon, découvert il n'y a que quelques années par l'école française d'Athènes.

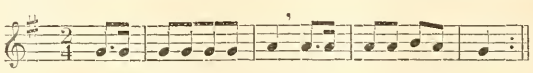
Gevaert, *op. cit.*, en parle souvent, toujours à l'honneur du savant jésuite (tome I, p. 6, 142, 233, 378 ; tome II, p. 471, 472, 618 ; et l'appendice, § 9, p. 651, qui lui est consacré, où il explique pourquoi les derniers vers sont écrits en notation instrumentale).

Saint-Saëns l'a utilisée dans le chœur final de l'Exode de son *Antigone*, « πολλῶ τὸ φρονεῖν ».

1. Plutarque, *De Mus.*, XXIX, 3.

2. *Ep. aux Pisons*, v., 202-4.

3. Voici cet air, que je pus noter, un jour de mai 1904, à Alexandrie :



4. Platon, *Philèbe*, 17 c d.

« véritable charlatanisme et une barbarie. » — Il nous donne la raison de cette blessante critique : « Bien souvent, dit-il, il est difficile de de-« viner ce que signifie une mélodie, dénuée de paroles [1]. » — On ne verrait donc pas clairement, selon lui, la portée morale de ce genre de musique. Une harmonie sans paroles, n'exprimant que des sentiments vagues et confus, parfois susceptibles d'interprétations contradictoires, n'est pas faite pour le guerrier, dont l'âme ne doit marcher qu'en droite ligne, dans une direction bien nette. Voilà donc tous les grands virtuoses, les Sacadas d'Argos, les Pratinas, les Antigénide, solennellement condamnés ! Tout au plus devait-il tolérer, cet austère maître de lyre qu'est Platon, cette invention d'Archiloque qui consistait à déclamer [mais non chanter] quelques-uns de ses iambes, en faisant accompagner ces récitatifs monotones du jeu des instruments, — usage curieux où l'on peut voir, si l'on veut, l'origine du mélodrame ; — car là où l'on peut suivre des paroles nettement morales, il y a moins de danger que l'esprit et le cœur, emportés par le charme de la mélodie instrumentale, s'attachent uniquement à elle et négligent le sens de la poésie.

Bref, Platon a poussé trop loin l'exclusivisme. Il y a certainement des mélodies qui, travaillées comme telles, indépendamment de paroles données, sont morales, et d'où se dégage un sentiment assez net, soit guerrier, soit religieux, pour n'être pas mal interprété. De telles mélodies eussent pu élever l'âme des enfant [sans compter les autres avantages qu'offrait cette sorte de musique, quand ce ne serait que celui de reposer le chœur de temps à autre par quelque pizzicati de lyres ou quelque tutti de flûtes, comme en avait imaginé du reste Pratinas [2]]. Il est bien regrettable que de toutes ces formes intéressantes du génie grec, il nous reste seulement quelques « χῶλα », quelques membres épars [3]. Heureusement nous en retrouvons quelque chose, grâce à la restauration très savante et très impressionnante de l'art antique que Saint-Saëns a faite, il y a quelques années, en rétablissant sur la scène, avec tout son appareil original d'orchestique, l'Antigone de Sophocle.

Qu'on entende une fois monter dans le ciel bleu d'Orient ces unissons de flûtes, simples et tendres, qui annoncent les entrées en scène de la malheureuse fiancée d'Hémon ou les pleurs angoissants et doux des violoncelles et des clarinettes quand les malheurs viennent coup sur coup briser le cœur du rigide Créon et semer la mort dans son entourage, et l'on comprendra comment une âme d'Athénien, éprise, aussi bien que la nôtre, d'impressions esthétiques, n'avait pas besoin, pour s'élever, de toutes les richesses orchestrales de la symphonie moderne.

C'est bien cette harmonie qui faisait dire d'elle à Aristote qu'elle est divine et qu'elle élève l'homme au-dessus de sa condition.

1. Platon, *Lois*, II, 669 e ; 670 a.

2. Plutarque, *De Mus.*, Commentaires de Burette, sur le ch. XIII de l'édition d'Amyot.

3. On en a un exemple, p. 13, note 5e de cette étude ; ils sont tous notés à la grecque, dans Gleditsch, à la fin de l'ouvrage cité ; on en a une traduction en écriture moderne dans Gevaert, *op. cit.*, tome I, p. 418.

DU RYTHME PRÉFÉRÉ POUR LE BUT DE PLATON.

Quoiqu'on n'ait pu retrouver jusqu'à présent que quelques pages, ou plutôt quelques notes musicales grecques sauvées par hasard de l'oubli universel, on peut dire que de tous les documents musicaux de l'art grec, il reste quelque chose, et ce quelque chose est même ce qu'il y a de plus important : le rythme, τὸ πᾶν παρὰ μουσικοῖς ὁ ῥυθμος [1], car c'est par lui que s'opère l'union des trois arts musiques : la mélodie, la poésie et la danse [2]. « Le rythme, dit Gevaert, est un élément « plus persistant dans les chants des divers peuples que les formes « mélodiques ; il pousse ses racines jusqu'au plus profond du senti- « ment national [3]. » Et comme on l'a expliqué très bien [4], on se rendra peut-être mieux compte d'un chant perdu, si on en a conservé le rythme seul que si on en avait gardé uniquement la hauteur absolue des sons.

Que le rythme soit au fond de l'âme grecque, rien de plus vrai : ils en aiment toutes les formes ; pour eux, ὁ ῥυθμος, c'est la cadence du vol d'un oiseau, du pas d'un cheval, des gestes d'un danseur, du battement du pouls, du mouvement de la respiration. Le rythme, c'est encore le balancement d'un berceau. Y a-t-il au monde quelqu'un qui n'en ait pas senti le charme, surtout si c'était la main d'une mère qui berçait et sa voix qui chantait ?

On peut bien le dire sans être paradoxal : toute la musique grecque, avec sa poésie, son harmonie, son rythme, est née là, près d'un berceau. Partant, c'est la plus humaine, la plus universelle qui soit, puisque l'enfant l'aime avant toute chose. Le petit être humain ne sait pas parler, mais il aime qu'on lui chante ; il ne sait pas marcher, mais il aime la cadence d'un mouvement régulier [5]. Les mères savent bien mettre à profit ces heureuses dispositions. Elles savent qu'il faut agiter sagement l'enfant qui se trémousse pour qu'il ne s'agite point ; elles

1. Cité par Plutarque, *De Mus.*, XXIII, 1.

2. Plutarque, *De Mus.*, XXXI, comment. Burette. Sur ce chap. cf. aussi Platon, *Rep.*, III, 399-400 ῥυθμος, de ῥεω, courant régulier, écoulement de temps successifs.

3. Cf. Gevaert, t. Ier, p. 34, note 1 : « Le rythme est considéré comme le prin- « cipe vital, actif ; les sons ne représentent que l'élément féminin, fécondé et vivifié « par le rythme ; le rythme est mâle (dit Capella) ; la mélodie femelle ; car la suc- « cession mélodique est une matière sans forme déterminée ; le rythme, par un « acte générateur, donne aux sons la forme et les rend suceptibles d'effets divers. » (Cf. *Théorie complète du rythme*, Gevaert, t. II, liv. III.)

4. Cité par Camille Bellaigue, dans *les Epoques de la musique*, *Revue des Deux Mondes*, 15 oct. 1895.

5. Aristote, *Prol.*, XIX, 38, dit que le mouvement régulier nous est naturellement plus familier que celui qui ne l'est pas, de sorte qu'il est aussi plus conforme à la nature.

savent qu'il lui faut chanter une cantilène pour qu'il ne crie point et retrouve le charme d'un calme sommeil [1].

L'immobilité et le silence d'une mère n'eussent point réussi comme le chant très doux qui tombait de ses lèvres et le balancement cadencé de ses bras. C'est ainsi qu'ont fait nos mères ; ainsi feront nos arrière-petites-filles à leurs petits enfants : elles leur chanteront des βαυκαλισματα renouvelés des Grecs.

Dans les écoles de chant dont nous étudions le mécanisme, on enseignait le rythme, mais d'une façon fort rudimentaire. Cette étude commençait par la connaissance des lettres et des syllabes [2], et après, on ne parlait guère aux enfants que du mètre héroïque, du dactyle, de l'iambe et du trochée [3].

Platon, pour les mélopées de son choix, devait adopter un rythme plutôt qu'un autre. Lui-même nous donne la clef de ses préférences, et nous reconnaîtrons vite l'esprit qui les a fait naître :

« Il faut, dit-il, bannir la variété et la multiplicité des mesures, re-
« chercher quels rythmes expriment le caractère de l'homme sage et
« courageux, et après les avoir trouvés, assujettir l'harmonie et les
« paroles.

« Damon [4] nous dira quelles mesures expriment la bassesse, l'inso-
« lence, les fureurs et autres vices, ainsi que celles qui conviennent aux
« vertus opposées [5]. »

Hélas ! Damon ne nous a pas laissé grand'chose : un ou deux mots, bien nets, il est vrai. Mais d'autres ont parlé pour lui. On sait que tous les rythmes se divisent finalement pour le ποδοκτυπος en deux catégories :

Ceux qui se battent à temps égaux (dactyles, anapestes, spondées) ;
Ceux qui se battent à temps inégaux (trochées, iambes, péons, etc.).

Aux premiers se rattache le mouvement d'une pendule, d'un métronome, d'une berceuse, d'une marche ou d'un pas redoublé.

(*A suivre.*) YVES LANGLOYS.

1. Platon, *Lois*, VII, 790 d. : « Les mères, lorsque leurs enfants dorment mal, les « font dormir non en leur donnant le repos, mais au contraire en les agitant dans leurs « bras ; ni par le silence, mais en chantant une mélodie, elles adoucissent les enfants, « comme par le souffle des flûtes, avec la poésie et le rythme. »
2. Platon, *Cratyle*, 424 c ; III, 400.
3. *Id.*, *Répub.*, III, 400 a. b.
4. Damon, maître de musique de Platon, fut aussi celui de Périclès et son meilleur conseiller. Platon, III, 400 b.
5. Platon, *Rep.*, III, 399 e. et 400 a. b.

Chronique des Grands Concerts

La saison des concerts Colonne et Lamoureux est terminée. Les dernières séances ne nous ont offert aucune nouveauté sensationnelle en dehors de la *Rapsodie espagnole* de M. Maurice Ravel, exécutée le 15 mars au Châtelet. Ces quatre pièces, extrêmement courtes, ont reçu du public un accueil des plus flatteurs. M. Ravel y fait preuve, comme dans ses œuvres précédentes, d'un esprit alerte et ingénieux. Il semble borner volontairement son idéal à la recherche des sonorités pittoresques. Nous sommes de ceux qui pensent que la personnalité d'un musicien n'est pas complète tant qu'elle n'est pas parvenue à équilibrer harmonieusement dans une même œuvre le paysage et le sentiment. Mais M. Ravel est jeune et il a du talent. C'en est assez pour nous interdire tout découragement.

Une œuvre qui, précisément, répond à la double condition que nous venons de poser, c'est le *Jour d'été à la montagne* de V. d'Indy, repris sous la direction de l'auteur, le 22 mars, à l'un des derniers concerts Lamoureux. Donné pour la première fois il y a deux ans chez Colonne, ce beau triptyque n'avait pu obtenir le succès qu'il méritait, en raison d'une exécution fort médiocre. Il fut, cette fois, très bien rendu. L'auditoire, en ne ménageant pas les applaudissements, montra qu'il était sensible à la pure beauté de ces trois tableaux : *Aurore*, *Jour*, *Soir*, impressions de nature, magistralement traduites par un cœur de grand poète.

Voilà de l'impressionnisme au sens vraiment élevé du mot. Les compositeurs de la jeune génération peuvent méditer avec fruit sur cet art descriptif, toujours si puissamment évocateur. Qu'ils écoutent, qu'ils lisent et relisent avec soin des œuvres telles que le *Jour d'été à la montagne*. L'idée, alors, leur viendra qu'actuellement ils confondent à tort l'esquisse et le tableau. Une pochade, une affiche, peuvent amuser l'œil un instant ; elles ne sont pas toute la peinture. L'art musical d'une époque risque aussi bien de se perdre dans l'infiniment petit que dans l'infiniment grand.

Dans leur ensemble, si l'on met à part ceux qui furent dirigés par MM. Vincent d'Indy et André Messager, les concerts Lamoureux eurent plutôt à souffrir de l'absence de leur chef, éloigné du pupitre par une trop longue maladie. Changer tous les dimanches de directeur est aussi pernicieux pour les musiciens d'un orchestre que pour le public qui les écoute. Assailli d'observations diverses, parfois contradictoires, ballotté d'un Fritz Steinbach à un Paul Vidal, l'orchestre devient sceptique. Quant au public, il prend la détestable habitude d'écouter moins une œuvre qu'il ne regarde le chef inconnu qui la dirige. Pour ces raisons, comme aussi pour ses mérites personnels dont on sent tout le prix quand on vient d'en être privé durant plusieurs mois, nous souhaitons à M. Chevillard une prompte et définitive guérison.

La fin des grandes auditions hebdomadaires n'est nullement le signal d'un ralen-

tissement du mouvement musical, bien au contraire. De même qu'aux rayons du soleil printanier, la neige des glaciers se met à fondre, précipitant dans les vallées la torrent de ses eaux tumultueuses, ainsi, quand vient l'avril, un débordement de musique menace de nous submerger. La remarquable périodicité de ce phénomène prouve qu'il doit obéir à des lois naturelles. En tous cas il subit certainement celle de l'évolution. Une tendance nouvelle semble, en effet, se manifester depuis tantôt deux années. On voit, au sortir de l'hiver, les virtuoses les plus notoires de l'archet ou du clavier, insoucieux de montrer à l'instrument de leur gloire la plus noire ingratitude, abandonner qui le Pleyel, qui le Stradivarius, pour la baguette de chef d'orchestre. Tour à tour MM. Pablo Casals, Jacques Thibaud, Casella, Hasselmans, Enesco, essayèrent de nous convaincre de l'opportunité de cette sorte de confusion des pouvoirs. Nous n'osons dire qu'ils y aient pleinement réussi, et nous restons fidèle jusqu'à nouvel ordre au principe du *right man in the right place*.

Il convient pourtant de remercier M. Hasselmans pour l'intéressante audition qu'il donna, le 14 mai, à la salle Gaveau, de la *Huitième Symphonie* d'Anton Brückner.

Peu connu en France, le vieux maître viennois jouit dans les pays allemands d'une réputation qui, jusqu'ici, n'a fait que grandir. Il est à craindre qu'elle n'éprouve quelque difficulté à passer notre frontière. N'oublions pas qu'en dépit des efforts de quelques zélés thuriféraires, les oreilles françaises sont restées réfractaires à la musique de Brahms. Or le style de ces deux auteurs, présente de nombreuses analogies. Aussi bien que chez son heureux rival, on retrouve chez Brückner la même pauvreté d'invention mélodique, la même tendance aux développements les plus fastidieux. Son ingénuité est parfois déconcertante. On ne peut que sourire de la voir, avec tant d'innocente sincérité, céder aux séductions des pires « rosalies ». Et comme il se grise voluptueusement du vin grossier de son orchestration ! Par le caractère des thèmes comme par la manière dont ils sont traités, cette *Huitième Symphonie* révèle un tempérament plus dramatiste que symphoniste. Bien que contenant les quatre mouvements classiques, elle apparaît plutôt comme une sélection tirée de quelque gigantesque partition dramatique. Cet art massif, pesant, participe de la crise de mégalomanie qui afflige l'Allemagne moderne. La grande ombre de Wagner a tout obscurci. D'autres œuvres encore, celles de Hugo Wolf, celles de Mahler, encore ignorées du public français, lui réservent les mêmes déceptions. Mais ce n'est pas une raison pour ne pas les lui faire entendre, au contraire, et les chefs d'orchestre qui, comme M. Louis Hasselmans, prendront l'initiative de telles expériences auront droit à notre gratitude.

La *Schola Cantorum* avait, comme on sait, l'intention de terminer cette année ses concerts mensuels par une exécution intégrale, en deux séances, de la *Passion selon saint Mathieu*. M. G. Bret, ancien élève, naguère encore professeur d'accompagnement et d'improvisation à la Schola, lui a, si l'on peut dire, « soufflé » cette audition, au profit de la Société J.-S. Bach qu'il dirige.

Ce procédé a paru surprendre désagréablement quelques-uns de nos amis. Nous nous étonnons de leur surprise. Sans doute ils n'ont pas assez réfléchi aux arguments... puissants que M. Bret pouvait leur opposer.

N'était-il pas, strictement, dans son droit ? Et n'est-ce pas une grande force que de savoir exercer ses droits... ?

D'ailleurs, bien peu de personnes pouvaient être au courant de l'incident. Allons-nous donc désormais nous croire obligés de charger notre conscience des menus péchés qu'elle est presque seule à connaître ?

Tout est donc pour le mieux. Notre ex-camarade a, croyons-nous, fort bien agi. Nous en trouverions la preuve, au besoin, dans les deux grandes joies que son habile initiative a su nous procurer.

D'une part, le 14 avril, au Trocadéro, la Société J.-S. Bach nous a donné, — non, il est vrai, avec ses propres moyens : à l'impossible nul n'est tenu, — mais en faisant appel au concours du *Chœur de la Tonkunst* et de l'orchestre du *Concert-*

gebow d'Amsterdam, une audition entre toutes mémorable de la *Passion selon saint Matthieu*.

M. Mengelberg est véritablement un merveilleux kappelmeister. Ce qu'il obtient en cohésion puissante, en charme précis, en intensité expressive des quatre cents exécutants réunis sous la discipline de sa baguette, défie toute description.

Parmi les solistes, presque tous excellents, on a remarqué surtout M. Messchaert, Jésus peut-être un peu trop décoré, mais possesseur d'une voix et d'un style qui en font l'interprète parfait du chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre.

D'autre part, les 3 et 10 avril rue Saint-Jacques, les 1er et 8 mai à la salle Gaveau, nous avons eu la satisfaction de constater que la *Schola* peut aujourd'hui, avec les seules ressources dont elle dispose, avec les éléments qu'elle a elle-même formés, offrir au public une interprétation modèle de la *Messe en si mineur*. L'analyse si substantielle, publiée par M. Paul le Flem dans les *Tablettes* du mois de mars, nous dispense de nous arrêter longuement sur une œuvre avec laquelle la plupart de nos lecteurs sont déjà familiarisés. Nous leur conseillons vivement aussi de se reporter à la belle étude de M. Camille Benoît, écrite lors de la première exécution en France de la *Messe en si* aux concerts du Conservatoire le 22 février et le 1er mars 1891, — et remise au jour par la *Tribune de Saint-Gervais* il y a sept ans, dans son numéro de juillet-août 1901.

Nous nous contenterons de dire quelques mots sur l'exécution.

Sous la direction de V. d'Indy, elle fut de la part des chœurs et de l'orchestre aussi ferme que nuancée.

L'excellente articulation des premiers, leur justesse d'accent, leur conviction fervente, mirent en pleine valeur les magnifiques ensembles vocaux. Faut-il rappeler l'attaque émouvante des voix au début du premier *Kyrie*, l'éclatant *Gloria* avec ses trompettes suraiguës et le charmant épisode sur les paroles *Et in terra pax*, le mystique *Et incarnatus est*, suivi du douloureux *Crucifixus*, le *Sanctus*... Mais il faudrait tout citer, instituer des nuances dans le parfait.

Sur le fond, très homogène, de l'orchestre se détacha, dans l'accompagnement des airs, la virtuosité discrète et sûre de MM. Claveau, violon ; Novaro, flûte ; Mondain, hautbois ; Villard, trompette ; Entraigue, cor ; Hermans et Ceretti, bassons.

Les solistes vocaux contribuèrent grandement au succès de ces belles soirées d'art.

On sait la grâce de Mlle Pironnay, le style limpide de Mme Bathori, l'intelligente diction de M. Bourgeois. Nous sommes heureux de signaler à leurs côtés Mme Tracol, dont le beau contralto triompha avec aisance des difficultés de l'air : *Qui sedes ad dexteram Patris* ; M. Gibert, qui a fait d'immenses progrès et dont le mérite s'augmente sans cesse ; enfin Mlles Maurat et Reichel, qui marchent avec honneur sur les traces de leurs aînés.

Quant à Mme Marthe Philipp, nous estimons qu'il est juste de lui faire une place à part. Nous la considérons comme la meilleure interprète de la musique de Bach que nous connaissions à l'heure actuelle. Elle a dû discipliner une voix un peu dure dans les premiers temps. Elle y est pleinement parvenue. C'est à présent une remarquable cantatrice qui nous a procuré dans le gémissant *Agnus Dei* une des plus profondes émotions artistiques qu'il nous ait été donné d'éprouver depuis longtemps.

Nous ne pouvons terminer cette chronique sans mentionner d'intéressantes matinées et soirées que nous aurions voulu, si la place ne nous avait fait défaut, étudier en détail au moment même de leur exécution. Mais ce qui est différé n'est pas perdu, et nous dirons un mot, au moins en passant, de quelques exécutions à signaler particulièrement au cours de l'année musicale qui se clôt ; à la *Schola* : le concert de M. Revel, — œuvres du XVIIIe siècle pour violoncelle ; la belle audition de musique ancienne organisée par M. A. Gastoué ; les concerts d'orgue de M. Jacob, où l'on éprouve la joie trop rare d'entendre les magnifiques cho-

rals de J.-S. Bach, et où M. Pirro fait preuve dans ses brefs commentaires d'une érudition discrète, du meilleur goût. Enfin, à la salle Pleyel les deux récitals donnés par Blanche Selva le 28 janvier et le 5 février. Le premier comprenait : la *Toccata* et la *Fugue en fa ♯ mineur* de Bach, quatre pièces de Rameau, la *Sonate* op. III de Beethoven, *Sous-Bois* et *Scherzo-Valse* de Chabrier, les *Variations* de Liszt sur un thème de J.-S. Bach, et les *Kreisleriana* de Schumann. Le second : la *Toccata* et la *Fugue en* ré *mineur*, de Bach, quatre pièces de Scarlatti, les *Variations* de Beethoven sur un thème de Diabelli, la *Sonate en* mi de Vincent d'Indy [1] et *El Polo* d'Albeniz. On voit que la grande artiste s'entend à composer de somptueux programmes, au long desquels peut pleinement se manifester l'inépuisable diversité de son prodigieux talent.

Rennes. — C'est toujours un grand plaisir pour nous, trop rare malheureusement, que de découvrir quelque trace de vie musicale autonome au fond de nos provinces. A ce titre, nous ne pouvons oublier de mentionner l'exécution qui a eu lieu, le 25 mars dernier, dans l'église de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle à Rennes, d'une *Cantate* en forme d'oratorio due à M. Collin, organiste à Notre-Dame de Rennes.

Cette œuvre a été écrite sur les paroles de M. Tiercelin, le poète de la Bretagne. Elles rappellent le vœu des Rennais à la Vierge, lors de la peste de 1632.

M. Collin s'est montré dans cet ouvrage musicien sérieux et habile. On a goûté surtout la 1er partie, d'un style classique assez soutenu. Tout au plus pourrait-on regretter l'allure un peu trop dramatique de certains fragments de la 2e partie, auxquels une couleur archaïque et populaire eût sans doute mieux convenu.

Ce léger défaut n'a pas empêché la *Cantate* de M. Collin d'obtenir un légitime succès. L'exécution fut des plus remarquables, surtout si l'on tient compte que l'auteur ne disposait que d'un orchestre restreint. En l'absence d'un grand orgue, la partie d'harmonium était tenue par M. Rault, l'habile organiste de Saint-Sauveur, lequel devait le soir, à sa paroisse, exécuter avec son talent habituel des pièces de Bach et de Mendelssohn.

Bruxelles. — Le *Poème de la Forêt*, la belle symphonie descriptive d'Albert Roussel, a été exécutée intégralement au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le 22 mars, par l'orchestre des Concerts populaires, sous la direction de M. Sylvain Dupuis. Déjà, au début de la saison, la 3e partie, *Faunes et Dryades*, avait obtenu un vif succès au concert Lamoureux.

A signaler également l'intéressante série de concerts organisés par la Libre Esthetique : œuvres de Franck, Chausson, d'Indy ; festival d'Indy ; œuvres nouvelles d'Albert Groz, Pierre Coindreau, René de Castéra, P. de Bréville, Witkowski, etc.

Albert Groz.

1. Les lecteurs de la *Tribune* trouveront dans le *Courrier Musical* du 15 février 1908, une analyse de la *Sonate en* mi, impossible à résumer et trop longue pour être reproduite ici.

BIBLIOGRAPHIE

Musiciens d'aujourd'hui, par M. Romain Rolland, 1 vol. in-16, broché, 3 fr. 50. Hachette et Cie, Paris.

Présenter M. Romain Rolland aux lecteurs de la *Tribune* serait, je crois, leur manquer de charité, car un musicien ne peut pas ignorer *Jean Christophe*, la *Vie de Michel-Ange* (l'art est « un » dans ses diverses formes) ou tout au moins l'admirable *Vie de Beethoven* au cours de laquelle l'auteur nous fait pénétrer si profondément dans l' « intérieur sensible » de celui que l'on a appelé le « vieux sourd ».

A cette époque où notre curiosité cherche de plus en plus à forcer l'intimité des « grands », nous avions besoin d'un guide sûr qui, sans heurts, sans détours et avec une entière franchise, nous présente les maîtres de l'art musical moderne et nous incite à admirer avec lui le merveilleux essor que la musique française a pris depuis quelque temps. A ce travail, M. Romain Rolland était préparé mieux que personne, et son livre en donne la meilleure justification.

Passant en revue Berlioz, à qui il consacre une longue étude, Wagner et Hugo Wolf, le plus grand auteur de lieder depuis Schubert, pour ne parler que des morts, il nous fait ensuite étudier Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Debussy, Strauss et Perosi, maîtres incontestés de leur art en France, en Allemagne et en Italie. Dans le *Renouveau* qui forme la deuxième partie de son livre, il nous parle des associations artistiques, des écoles, des mouvements d'art français. Ce sont là des études très captivantes, très documentées et très personnelles. L'auteur a le rare secret d'analyser avec son cœur et il nous fait partager l'admiration sincère qu'il éprouve pour les hommes et les œuvres.

Aux lecteurs de la *Tribune* je dirai, à ce point de vue, combien m'ont intéressé les différents articles consacrés à notre cher maître Vincent d'Indy et à la *Schola Cantorum*. Je ne pense pas qu'il y ait, en effet, de l'égoïsme à accepter avec plaisir l'éloge de ce qui nous touche de si près. C'est si naturel et si humain ! L'auteur l'a d'ailleurs fait avec une liberté d'esprit et une sincérité qui l'honorent.

Remercions donc M. Romain Rolland de nous avoir donné dans les *Musiciens d'aujourd'hui* un volume dont la lecture est si agréable, si facile et si prenante. C'est tout à fait une œuvre d'art, et nous n'attendions pas moins d'un artiste comme lui.

Marc de Ranse.

Louis Laloy : **Rameau**, dans *les Maîtres de la musique*, in-12° de 248 pages, 3 fr. 50. Paris, Alcan. — M.-D. Calvocoressi : **Moussorgsky**, même collection.

Voici deux excellents volumes de la collection publiée par M. Jean Chantavoine, qui en compte déjà de si intéressants, et que nous avons loués en leur temps. Ces deux livres arrivent à leur heure : la reconstitution à l'Opéra d'*Hippolyte et Aricie*, l'un des chefs-d'œuvre du grand maître français, et la représentation de *Boris Godounow* sont la mise en œuvre plastique des idées commentées par M. Laloy et M. Calvocoressi.

La *Tribune* se doit de s'associer à la reconnaissance du génie de Rameau, par quoi se manifeste l'un des élans de la jeune école française envers l'un de ses plus

illustre ancêtres. On n'oubliera pas que c'est surtout à la *Schola* que Rameau fut premièrement remis en lumière, grâce aux soins pieux de M. Vincent d'Indy et de Ch. Bordes.

Il ne manquait jusqu'ici à cette grande figure qu'une étude complète et d'ensemble : M. Laloy vient de la donner. Il caractérise très bien le maître en voyant en lui le type achevé de l'art classique français, où s'équilibrent dans une parfaite harmonie la raison et la sensibilité.

Moussorgsky, l'un des « Cinq » de l'école russe du XIXe siècle, le plus indépendant à coup sûr de tous les musiciens de son école, a été étudié et présenté avec beaucoup de soin et de critique par M. Calvocoressi.

Il ne fallait pas moins que la plume de cet excellent critique, familier avec les maîtres russes, pour nous révéler la vie et l'art de Moussorgsky. Bien qu'en principe notre revue se tienne en dehors de l'œuvre profane de notre temps, nous tenons cependant à mentionner la belle étude de M. Calvocoressi ; son héros, peintre musical « des foules, des paysans, des enfants, des déshérités », ayant puisé si largement dans l'inspiration religieuse et populaire de son pays, source si féconde que nous ne cesserons de prêcher à nos confrères. On goûtera tout particulièrement, à propos de l'esthétique musicale, le chapitre où l'auteur étudie le problème du réalisme en musique, ses conditions, ses degrés et ses limites.

Bibliotheca Ceciliana, tel est le titre d'une collection nouvelle publiée par les soins de l'Association italienne de Sainte-Cécile, si bien dirigée par l'éminent dom Amelli, prieur du Mont-Cassin. Elle est divisée en deux parties : un volume de texte avec illustrations, un de musique pour chant et orgue.

Le premier volume de texte, fort intéressant, contient en particulier l'histoire de le restauration de la musique sacrée en Italie, avec le discours prononcé en 1874 au premier congrès catholique italien par dom Amelli. Une très curieuse « vision » de forme prophétique en quarante-trois versets, sur l'apostolat de la musique sacrée au XXe siècle, précède les statuts de l'Association. Enfin, sous le titre *Saint Ambroise et la musique*, le savant prieur a extrait de l'œuvre entier du grand évêque tous les textes ayant trait à la musique, en les rangeant sous les rubriques appropriées ; c'est là un répertoire excessivement captivant de l'esthétique musicale telle que la concevait un Père de l'Église au IVe siècle. C'est l'équivalent d'un véritable traité *de Musica*.

Le premier volume de musique contient une grande variété de pièces anciennes et modernes de toute nature, de valeurs très diverses, et telles d'ailleurs qu'en offrent les publications faites en France dans le même esprit il y a un demi-siècle. Un certain nombre sont excellentes, et on trouvera là des compositions de maîtres de l'école *a cappella* inconnues chez nous ; le choix des pièces d'orgue est moins bon.

Nous recommandons bien volontiers ces 2 volumes.

En vente à la Présidence de l'Association de Sainte-Cécile, au Mont-Cassin (Italie). Chaque volume net : 2 fr.

A. Gastoué.

Abbé Jos.-Ant. Piérard : **Psautier-Vespéral 46 * 4 × 2**, in-12 de 36 pages. Desclée.

Sous ce titre quelque peu énigmatique, l'auteur a publié les psaumes de toutes les vêpres avec quelques signes et chiffres conventionnels qui peuvent se rapporter à toutes « les formules et règles d'adaptation traditionnelles Romaines et Vaticanes » (*sic*). De tous les fascicules du même genre tentés depuis vingt ou trente ans, c'est certainement le plus complet et peut-être le plus pratique. Un mot de critique : pourquoi dire que la « médiation rompue » est une « aberration rythmique » ? Nous savons que c'est là, en effet, un principe prôné par certains, mais sans raisons appréciables. La médiante rompue nous apparaît, au contraire, comme un reste précieux de la psalmodie primitive simple.

Du même auteur : **Les subdivisions binaires et ternaires en rythmique grégorienne**, in-12 de 70 pages. Namur, imprimerie Picard-Balon.

C'est un opuscule de pure polémique contre la *Musica sacra* qui ne partage pas les idées de l'auteur à propos de cette malheureuse et semi-inutile question des subdivisions binaires et ternaires dans le plain-chant, et où tant de grégorianistes veulent voir la base de l'exécution pratique et de la forme même du rythme.

Selecta opera, fascicules 8 et 9. Continuation de la collection publiée par M. Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre.

Ces deux fascicules contiennent un choral harmonisé pour trois voix égales et orgue par M. l'abbé Clément, un *Tantum ergo* à trois voix égales et orgue, avec deux cantiques de M. l'abbé Lhoumeau; l'un dont le style rappelle le XVIIe siècle, l'autre d'une forme grégorienne et populaire, dont l'auteur avait déjà publié la mélodie dans ses *Cantiques en style grégorien*, mais qu'il édite aujourd'hui à trois voix égales avec alternance d'orgue ; cette œuvre est délicieuse et nous la présentons comme un vrai modèle du genre. Nous aimons moins l'adaptation, que contient le même numéro, de paroles d'un cantique à un trio bien connu de Mendelssohn : si l'adaptation peut, dans certains cas, être justifiée, encore ne faut-il pas qu'elle s'applique à des genres aussi différents.

Cantiques divers. — Il faut croire qu'en ce moment le vent souffle vers le genre du cantique en langue vulgaire, car en dehors des œuvres précédentes, la *Tribune* en a reçu un certain nombre, plus ou moins intéressants, et sur lesquels nous ne pourrons nous étendre. Mais il faut donner une mention hors pair au recueil *en trois langues*, flamand, français et latin, de M. A. Moortgat, maître de chapelle de Notre-Dame de Hal, en Belgique, intitulé : **Geestelijke Liederkrans, Recueil de Cantiques, Collectio Canticorum**. On le trouve chez l'auteur et à la procure de musique religieuse d'Arras, un vol. de 220 pages in-4°, prix : 5 francs.

Disons d'abord un mot du texte. L'auteur a choisi soit des hymnes latines, liturgiques ou populaires, soit des chants flamands traditionnels, soit des paroles françaises, et les a traduits, ou fait traduire, avec la même versification, dans les deux autres langues. De sorte que chacun de ces cantiques peut à volonté être chanté soit en latin, soit en français, soit en flamand. Des trois textes, l'original n'est pas toujours exactement suivi dans les autres langues ; on ne saurait l'exiger. Mais le sens général et l'imitation sont suffisants pour justifier le procédé que son intention pieusement artistique rend d'ailleurs très digne d'approbation.

Les musique est, en général, remarquablement traitée. Quelques mélodies sont anciennes, et, dans ce cas, harmonisées d'une excellente façon. La plupart sont des compositions nouvelles, dues surtout soit au principal auteur, M. Moortgat, soit à d'autres musiciens flamands ; nous n'y ferons guère qu'une critique : c'est de ne pas y voir d'œuvres inspirées suffisamment par le phrasé et la liberté rythmique, telles que celles de M. l'abbé Lhoumeau, que nous mentionnons plus haut.

Ce beau recueil est terminé par cinq motets à voix égales avec orgue obligé et dans un style sérieux. Nous souhaitons le plus grand succès à ce travail très intéressant.

Passons plus succinctement sur deux œuvres moins importantes de volume, mais qui n'en ont pas moins leur valeur. Nous tenons d'autant plus à féliciter les auteurs qu'ils étaient exposés, plus que d'autres, à composer de la « musique d'abbé », et qu'ils donnent ainsi un excellent exemple à beaucoup de leurs confrères.

La France pénitente à Lourdes est un cantique écrit sur un ancien noël catalan, harmonisé avec goût et sens de la tonalité toute particulière, par M. l'abbé J. Fabre, maître de chapelle de la cathédrale de Perpignan. Edition avec accompagnement : 0 fr.50, port en plus. Chez l'auteur.

Sainte Marie, aimante mère. – Dès le premier jour de ma vie, deux cantiques de M. l'abbé Rousseau, maître de chapelle de la cathédrale de Luçon.

De très bonne inspiration, sur des motifs grégoriens, l'un imite un peu trop directement le *Tota pulchra es* de dom Pothier, l'autre est d'une facture plus libre et très souple de mélodie. Edition avec accompagnement, net, 0 fr. 60. Procure de musique religieuse d'Arras.

VIENT DE PARAITRE :

Les dernières nouveautés du *Répertoire moderne de musique vocale et d'orgue* continuent la série variée de ces pièces liturgiques, de manière à satisfaire les goûts les plus divers comme les besoins différents des chœurs d'église.

Ce trimestre, le Bureau d'édition a publié : *Veni creator*, à 4 voix inégales : abbé J. Valdès [nº 86] ;

Pie Jesu et *Ecce panis*, à 3 voix d'hommes, de A. Gastoué [nº 87] ;

Litanies de la T. S. Vierge, à 2, 3 ou 4 voix, avec accompagnement : chanoine L. Perruchot [nº 88] ;

Ecce panis, à 4 voix, et *O Salutaris*, à 3 voix mixtes : abbé F. Brun [nº 89].

Et, pour la série d'orgue :

Deux petites pièces faciles, pour orgue ou harmonium (offertoire et communion) : L. Saint-Réquier [nº 22].

Déjà nos lecteurs connaissent le *Veni creator* de M. J. Valdès, donné en encartage dans le dernier numéro : on a pu l'apprécier.

Les deux motets de M. A. Gastoué, qui manie aussi bien la plume du compositeur que celle du critique, enrichiront d'une manière intéressante le répertoire des pièces à voix égales. Écrits très contrapuntiquement, ils restent constamment mélodiques et fort expressifs. Dans l'*Ecce panis*, l'intérêt repose surtout dans la phrase du premier ténor ; le *Pie Jesu*, dans une triple division, offre d'abord une phrase à deux parties, qui, dans la seconde division, est renversée, et donne naissance à une figure caractéristique d'où sortira le motif de la troisième division, repris en imitation libre par les trois parties.

Les belles *Litanies* de la sainte Vierge, de M. Perruchot, sont bien connues des fidèles de Saint-François-Xavier, à Paris, et de ceux de la cathédrale de Monaco. Voici plusieurs années qu'elles sont, en effet, chantées : elles n'avaient jamais été publiées, et la *Schola* fait œuvre bonne en les éditant. D'une facture très noble et très mélodieuse, elles sont aussi *très faciles*, et à la portée des plus modestes chœurs, l'auteur les ayant ingénieusement disposées pour être chantées à volonté : 1º à l'unisson, 2º à 2 voix égales, 3º à 3 voix mixtes et 4º en quatuor, avec reprise de grand chœur. Elles auront certainement un très grand succès.

L'*Ecce panis* et l'*O Salutaris* de M. l'abbé F. Brun comptent parmi les plus intéressantes œuvres de cet excellent compositeur. La première pièce, tout en étant très moderne, emploie à propos les procédés de l'école ancienne, avec ses imitations ; la seconde est résolument moderne, dans son inspiration comme dans sa forme, et plaira beaucoup par sa fraîcheur.

Après la grande et forte pièce d'orgue de M. de la Tombelle, destinée aux instrumentistes habiles, les deux préludes de M. Saint-Réquier seront bien accueillis de ceux qui recherchent les morceaux de moyenne force. Ces deux *andantes*, au style pieux, seront placés à côté de ceux de Jumel, publiés dans les premiers numéros de la collection. Comme les œuvres précédentes, ces pièces, sur une forme toute classique, emploient les ressources modernes de l'harmonie ; elles sont très pratiques pour les petites églises.

Henry Noël.

LES REVUES (articles à signaler):

La Revue musicale, 15 avril. — H. Quittard : L'*Uthal* de Méhul. R. Yekta : Lettre sur la théorie de la gamme majeure. — 1er mai. J. Combarieu : Les premières formes de la musique : le thrène et la plainte d'Adonis. G. Allix : Diverses déterminations de la gamme majeure. *Uthal*, de Méhul (commencement de la publication de la partition complète). — 15 mai. R. Yekta : Mélodies dans les modes orientaux.

Bulletin français de la S. I. M., 15 avril. — H. Quittard : La première comédie française en musique. — A. Pirro : Communication faite à la séance de la section de Paris sur Jean Lemaire et l'*Almérie* (notation abrégée du XVIIe siècle). — 15 mai. Maurice Emmanuel : Le temps fort et le rythme (article très remarquable).

La Musique sacrée, mai. — Encartage : *Pastorale* et *Verset*, pour orgue ou harmonium, de Louis Courtade.

Caecilia, avril. — K. Ott : Sur la liturgie de la Semaine Sainte au moyen âge (avec musique notée). M. Vogeleis : La *Collectura* de Conrad de Saverne.

Gregorianische Rundschau, avril. — Dom H. Waagen : Le *Trisagion* du Vendredi Saint.

Sant Gregorius-blad, mai. — A. C. Verrijt : Sur l'accentuation dans le rythme.

Die Kirchenmusik, février. — R. von Kralik : Les anciennes tonalités (première étude). — Mars. P. Cl. Blume : L'*Inviolata*, le plus ancien trope marial du bréviaire, histoire du texte et de la mélodie. — Avril. Dr A. Baumstark : Jérusalem et la liturgie romaine de la Semaine Sainte [les origines jérosolymites de cette liturgie]. — Dr W. Bremme : Un cantique de Jacob Balde [jésuite du XVIe siècle], « corrigé chrétiennement » par J.-U. Erhard [prédicateur luthérien] (très curieuse contribution à l'étude des textes des chorals).

Addenda : L'article *Parole et musique* de notre collaborateur A. Sérieyx, passé en mars et avril, avait précédemment été publié, l'an dernier, dans le *Courrier musical*.

NOTRE SUPPLÉMENT

Ego sum panis vivus, à 4 voix, de A. Constantini.

Alessandro Constantini, Romain, fut en 1643 le successeur de Frescobaldi à Saint Pierre de Rome.

Un des premiers auteurs de motets avec basse d'orgue continue, il écrivit aussi dans le style purement vocal, soit pour le service de la chapelle et de l'orgue de Saint-Jean des Florentins, dont il était chargé en 1616, soit pour celui de l'église papale. L'*Ego sum panis vivus* que nous donnons aujourd'hui comme encartage est un suave motet de ce compositeur.

Il n'est pas difficile et peut être exécuté par les chœurs qui ont l'habitude de chanter la musique *a cappella* à quatre voix mixtes. Extrait de l'*Anthologie* de Bordes, les indications de mouvement et de nuances ajoutées par l'éditeur pourront être exactement suivies, et feront valoir cette antienne qui peut être chantée soit après la consécration ou à la communion, soit à l'exposition ou à la procession du Très-Saint-Sacrement.

H. N.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

269, Rue Saint-Jacques — PARIS (Ve)

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS PARUES

Nos			PRIX NETS Partit. avec accompt	PRIX NETS Partit. de chœur
		Répertoire Moderne		
		SÉRIE DE CHANT		
81	C. Boyer (Chanoine).	**Salut** à 4 voix mixtes. I Peccavi super numerum. II. Porta caeli et stella maris es III. Tu es Petrus. IV. Tantum ergo. V. Laudate Dominum.	3 »	0 60
81 bis	—	**Laudate Dominum** (extr. du précédent). .	1 50	0 20
89	Brun (Abbé). . . .	**Deux motets au Saint Sacrement** I. Ecce Panis, à 4 voix mixtes. II. O Salutaris, à 3 voix mixtes.	1 50	0 25
85	Canton (Léon) . .	**Ave Maria**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
84	—	**Salve Regina**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
87	Gastoué (Amédée). .	**Deux motets** a 3 voix mixtes. — I. Pie Jesu. — II. Ecce panis	1 50	0 25
88	Perruchot (Abbé). .	**Litanies de la T.-S. Vierge**, à 2 voix égales, ou 3 et 4 voix mixtes.	2 »	0 40
83	—	**O sacrum convivium**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
82	—	**Pie Jesu**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
86	Valdès (Abbé J.) . .	**Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes. .	1 50	0 20
		SÉRIE D'ORGUE	PRIX NETS	
15	Canton (Léon). . .	**Versets en ré**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium).	1 25	
1	—	**6 versets du 8e ton**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium)	1 50	
22	Saint-Requier (Léon)	**2 petites pièces**, pour harmonium. — I Communion. — II. Offertoire.	1 50	
21	La Tombelle (F. de).	**Fantaisie**, sur deux thèmes (profane et grégorien) (Chanson de Nougolhayro-Hymne de l'avent).	3 »	
		Chant Populaire		
	Brun (Abbé). . . .	**Cantiques et Cantilènes.** 1er Cahier. — I. O Vierge très belle. — II. Nous te louons. III. Gloire aux Chérubins. — IV. Au Verbe fait chair. — V. Je vous salue Marie. — VI. Vierge d'espérance. — VII. Avant la communion.	2 »	Sans accompt 0 50 par 10 ex. 0 30
	Bruneau (Abbé). . .	**Ave Maris stella.** — Cantique à la Sainte Vierge.	0 75	
	Beethoven.	**Chant Elégiaque**, à 4 voix mixtes, avec traduction latine.	2 »	
		Parties de Chœur	0 40	
	Bréville (P. de). . .	**Prières d'Enfant.** Le Signe de la Croix... Notre Père... Je vous salue Marie... Souvenez-vous. . Le Signe de la Croix, piano et chant	2 50	
	Selva (Blanche). . .	**Le Rosaire** (extrait de « l'Église habillée de feuilles », de Francis Jammes), piano et chant.	3 50	

Dépôt des Éditions Schwann de Dusseldorf; M. Capra de Turin. (Envoi franco des Catalogues.)

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, Boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Epée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

m.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 7

Juillet

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Chemins de fer de Paris-Lyon-Méditerranée

BILLETS DIRECTS SIMPLES
De Paris à Royat et à Vichy

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de Paris à Royat est la voie " **Nevers-Clermont-Ferrand.** "

De **Paris** à **Royat**, 1re classe : **47 fr. 70** ; 2e classe : **32 fr. 20** ; 3e classe : **21 fr.**

De **Paris** à **Vichy**, 1re classe : **40 fr. 90** ; 2e classe : **27 fr. 60** ; 3e classe : **18 fr.**

Paris, Barcelone, Carthagène, Oran, Alger

Train de luxe bi-hebdomadaire entre **Paris, Barcelone, Valence, Carthagène,** avec continuation, par bateau, entre **Carthagène** et **Oran**; correspondance à **Oran** avec des express de et sur **Alger.**

Départ de **Paris** à 7 h. 20 soir, les mercredis et les samedis.

Arrivée à **Oran** à 6 h. 45 soir, les vendredis et les lundis.

Traversée de Carthagène à Oran en 9 heures.

Chemins de fer de l'Ouest

Voyages à prix réduits

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest, qui dessert les **stations balnéaires et thermales de la Normandie et de la Bretagne**, fait délivrer *jusqu'au 31 octobre*, par ses gares et bureaux de ville de Paris, les billets ci-après qui comportent jusqu'à **50 0/0 de réduction** sur les prix du tarif ordinaire.

1° Bains de mer et eaux thermales

Billets valables suivant la distance 3. 4, 10 ou 33 jours; ces derniers donnent le droit de s'arrêter, à l'aller et au retour, à une gare au choix de l'itinéraire suivi, et peuvent être prolongés d'une ou de deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de **10 0/0** pour chaque période.

2° Excursions sur les côtes de Normandie, en Bretagne et à l'île de Jersey

Billets circulaires valables un mois (non compris le jour du départ) et pouvant être prolongés d'un nouveau mois moyennant supplément de **10 0/0**.

Dix itinéraires différents, dont les prix varient entre **50** fr. et **115** fr. en 1e classse et **10** et **100** fr. en 2e classe, permettant de visiter les points les plus intéressants de la Normandie, de la Bretagne et de l'île de Jersey.

Pour plus de renseignements consulter le *livret guide illustré* du réseau de l'Ouest, vendu **0** fr. **50** dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

Quatorzième Année | N° 7 | Juillet 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.	PARIS (Ve)	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14*	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	GAND (Belgique)	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Le ms. 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques (fin). . Dr P. Wagner.
Nouvelles de la Musique d'Église.
Etude de musicopédie platonicienne (suite). . . . . . Yves Langloys.
Chronique des grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Bibliographie ; notre Supplément ; les Revues. . . . . . les Secrétaires.

QUELQUES REMARQUES

Sur la notation du Manuscrit 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques

(*suite et fin*)

L'antienne *Egressus iesus*, également une antienne *in Evangelio*, est écrite de la manière suivante, page 142 :

ANT. *Egressus iesus secessit in partes tyri et sydonis et ecce* 1re ligne.
mulier chananea a finibus illis egressa clamabat dicens 2e ligne.
+ miserere mei domine fili david. 3e ligne.

La croix se trouve ici au commencement de la 3e ligne. Si elle devait indiquer seulement une pause, il aurait été plus naturel de la placer à la fin de la 2e ligne où, au surplus, l'espace ne manque point.

Il y a des cas où la croix ne se trouve pas à des endroits si légitimes et raisonnables ; je signale le suivant, page 186, ligne 11.

ANT. *Ante diem festum pasche sciens iesus quia venit eius hora cum + dilexisset suos in finem dilexit eos.*

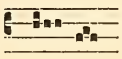
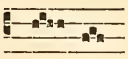
Le texte depuis *dilexisset* ne donne pas un sens complet au moins grammaticalement, mais la croix ne pourra non plus indiquer ici une pause.

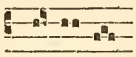
Je n'admettrais guère qu'on élimine ces cas et d'autres comme des fautes de copiste. A cette mesure extrême on ne peut recourir que si l'on ne trouve aucune explication rationnelle. Celle que nous venons de donner mérite d'être prise en considération. Pour résumer, je dirais que, dans le codex de Lucques, *la croix doit avoir plusieurs significations; tantôt elle indique une pause, une division logique du texte ou même de la mélodie* (ceci dans les mélismes, par exemple, p. 161, ligne 7, et exemple déjà cité à la page 390, ligne 8), tantôt elle indique *la place où les chantres devaient aborder la ou les répétitions partielles* des antiennes après les versets du *Magnificat*, du *Benedictus* ou d'un autre cantique ou psaume.

II. Il a été dit que notre antiphonaire représente la notation liturgique à son passage à la portée guidonienne. Sous ce rapport, il conserve un grand nombre de signes neumatiques qui, appartenant à l'état chironomique primitif, ne sont plus employés dans la plupart des documents diastématiques dès le XIIe siècle. Notre document ressemble par cette particularité aux manuscrits d'origine allemande qui, on le sait, pour certains détails de la séméiographie grégorienne, ont été généralement plus conservateurs que les livres d'origine latine. C'est ainsi que nous constatons dans le codex de Lucques le *quilisma* ou plutôt le *pes quassus*, par exemple page 49, ligne 2, sur terra*rum*; page 70, ligne 7, sur re*gem*; page 94, ligne 10, sur adju*tor*; page 115, ligne 1, sur domi*ne*; page 247, ligne 9, sur iubilatio*ne*; page 256, ligne 9, sur multitu*do*. De même nous voyons souvent le *pes stratus*, simple ou en composition avec d'autres signes : par exemple page 71, ligne 11, sur *thar*sis ; page 72, ligne 6, sur *sunt* (devant *gaudio*) ; page 94, ligne 7, sur para*tum* (devant *cor*) ; page 148, ligne 2, sur *cum* (devant *fletú*) ; page 110, ligne 8, sur inmi*sit* (devant *dominus*) ; page 183, ligne 12, sur *vin*dica à (l'intérieur d'un mélisme) ; page 288, ligne 8, sur *vin*dictam ; page 364, ligne 5, sur *in* (devant *medio*) ; p. 365, dernière ligne, sur interpreta*tur* (devant *petrus*) ; page 372, ligne 3, dans le mélisme, sur *pro*. Le *pes stratus* a donc trouvé deux applications différentes : ou il est équivalant à un *pes* augmenté d'une liquescence, ou il n'a pas le caractère liquescent ; ceci quand il se trouve à l'intérieur d'un mélisme, et il doit signifier ici un *pes*, dont la deuxième note est à prolonger ou reçoit un appui prolongé à la manière du *pressus*. Un grand nombre d'exemples pour la deuxième application se trouvent aussi dans le *Graduale Sarisburiense* du XIIIe siècle publié, en 1894, par la Société anglaise de plain-chant. Souvent le *pes stratus* tient aussi la place d'un *scandicus* dont la deuxième note est un *quilisma ;* dans ce cas, la deuxième et la troisième note se sont rapprochées pour former l'unisson. Quoi qu'il en soit, nous nous trouvons ici en présence d'un signe qui a tiré son origine d'un phénomène phonétique — rencontre de deux consonnes ou de deux voyelles, — et qui est devenu avec le temps purement mélodique et musical.

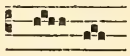
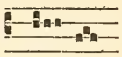
On trouve, dans le codex de Lucques, encore d'autres endroits où un signe liquescent se rencontre à l'intérieur d'un mélisme. Voyez p. 94, l. 8, où, dans le mélisme sur *exurge* (au début de la psalmodie respon-

soriale du 5e mode), nous avons un *podatus* enrichi de la liquescence (ou, si on le préfère, un *torculus liquescens*, et suivi de la *bistropha*; p. 111, l. 1, sur *nunc* (même formule); p. 128, l. 11, sur in*ter* (même formule); p. 149, l. 2, sur diver*tit* (même formule); p. 351, l. 11, sur ie*sum* (même combinaison, mais ne faisant pas partie de la formule psalmodique responsoriale du 5e mode). Sans doute, le signe liquescent indique ici simplement un son bref; nous savons, en effet, que souvent le son qui précède par exemple un *pressus*, est marqué, dans certains manuscrits sangalliens, par la lettre *c* (= celeriter). La formule ordinaire

 ou 

a donc été pourvue d'un ton bref et léger pour arriver à 
version des exemples mentionnés.

Il importe, cependant, de faire remarquer que l'*initium* de la formule en question n'a pas toujours été enrichi par ce signe liquescent. Dans la plupart des cas nous avons, au contraire, la formule ordinaire :

 ou 

p. 5	l. 8	A so- *lis*	p. 72	l 4	Ambula-*bunt*
8	10	Ec- *ce*	88	6	In domin*o*
15	11	Veni- *ent*	88	9	Reve- *la*
32	6	Glori- *a*	94	12	Eripe *me*
					etc.

Il y a des cas analogues. A la page 248, ligne 8, le mot *Non* est pourvu d'une sorte de *cephalicus* (ou de *punctum liquescens*), suivi d'une *bistropha*. Le mot suivant, *conturbetur*, commence par une consonne, et l'on pourrait croire ici à une erreur du copiste qui aurait dû écrire la combinaison inverse, *bistropha* suivi du *cephalicus* (ou *punctum liquescens*), ce dernier justifié par la rencontre de la consonne finale du premier mot et de la consonne initiale du deuxième. Mais cette hypothèse n'est pas soutenable. On n'a qu'à regarder le même passage tel qu'il est noté dans l'antiphonaire de Hartker (*Paléographie musicale*, série II, vol. I), page 263-69, ligne 9 :

I ”
Non conturbetur.

Le cod. 391 de Saint-Gall a donc ici la *virga* avec le trait de prolongement suivie par la *tristropha*. La version de Lucques remplace, il est vrai, la *tristropha* par la *bistropha*, mais pour notre question la différence n'est pas importante. Le signe initial de Lucques, *cephalicus* ou trait recourbé, correspond à la *virga* prolongée de Saint-Gall. Nous pouvons prendre les deux signes comme ayant la même signification. Rappelons-nous, du reste, que, très souvent, le son liquescent a été traité comme un son prolongé.

Un autre exemple. Le ℟ *Dum complerentur* de la Pentecôte a sur sa première syllabe une combinaison analogue, le *punctum* liquescent suivi

de la *tristropha*, dont le premier et dernier point ont la forme du trait large. Rythmiquement cette *tristropha* (—·— antiphonaire de Lucques, p. 255, l. 10) est certainement bien différente de la *tristropha* (...) ou ("'). Ici encore une faute de copiste n'est pas admissible. L'antiphonaire de Hartker a (— "'), trait suivi par la *tristropha*. Un troisième exemple se trouve à la page 354, ligne 1, sur *Et* (*punctum liquescens*, *bistropha* et *clivis*); le cod. Hartker ne contient pas le répons en question.

Mais ce signe curieux est-il vraiment un *cephalicus* ou un *punctum* liquescent ? Ne doit-on pas y voir plutôt une particularité spéciale d'un des copistes qui ont travaillé successivement au manuscrit de Lucques? Je pose la question sans vouloir la résoudre. La manière dont la liquescence ordinaire y est marquée semble justifier l'hypothèse d'au moins deux copistes.

III. En dernier lieu, je mentionne les renseignements nouveaux que donne l'antiphonaire de Lucques sur la signification de l'*oriscus* qui, lui aussi, est un reste de la séméiographie primitive. Il y est d'un usage fréquent et se rencontre surtout à l'intérieur d'une combinaison plus ou moins mélismatique, par exemple entre deux *torculi*, c'est-à-dire en signe apposé à un autre. Cet usage de l'*oriscus* est connu de tous ceux qui se sont occupés des neumes. La pratique adoptée dans les livres de Solesmes jusqu'à nos jours est celle qui a été expliquée par D. Pothier au IVe chapitre des *Mélodies grégoriennes*, qui lui assignent la valeur du prolongement de la note à laquelle il est ajouté, et l'assimilent au *strophicus*. La *Paléographie musicale* ne s'est pas encore occupée d'une façon particulière de l'*oriscus* ; mais la *Rassegna gregoriana* de cette année, page 120, promet un article spécial sur sa signification. On peut consulter aussi, j'espère avec profit, l'exposé consacré à l'*oriscus* dans ma *Neumenkunde* aux pages 36 et suivantes, où j'ai tâché de tracer son histoire jusqu'à la fin du moyen âge.

Notre document offre un certain nombre de cas où l'*oriscus* est employé non comme signe apposé, mais comme neume *indépendant*. Cet emploi n'est pas chose rare, il est vrai ; les manuscrits de Saint-Gall, par exemple, en fournissent beaucoup d'exemples. Mais il est facile, à l'aide de notre antiphonaire, de préciser la signification entière de l'*oriscus* et de compléter les explications données jusqu'à présent. Je cite d'abord la plupart des cas de l'*oriscus* comme signe indépendant : p. 16, l. 9, sur adven*tum* (devant *domini*); p. 114, l. 3, sur Adju*tor* (devant *meus*); p. 183, l. 7, sur *in* (devant *laude*); p. 232, l. 2, sur alle*lu*ia, p. 233, l. 13 sur *il*lis; p. 280, l. 5, sur *cor*da; p. 228, l. 2, sur fa*vil*la; p. 338, l. 7, sur fili*um* (devant *tuum*); p. 346, l. 12, sur *et* (devant *sanguini*), p. 385, l. 7, sur *sanc*titatis. Partout ici l'*oriscus* est employé comme signe *liquescent*, devant la double consonne ou double voyelle, et comme *équivalent au cephalicus*, forme liquescente de la *flexa* (ou *clivis*). La différence entre le *cephalicus* et l'*oriscus* est celle-ci : tandis que le *cephalicus* ajoute à la note principale une autre, plus courte, qui peut en être la seconde, tierce, quarte, même la quinte inférieure, l'*oriscus* se compose toujours d'une note ordinaire et d'une autre brève, qui en forme

la *seconde inférieure*. On peut faire la même observation en étudiant l'usage de l'*oriscus* comme signe indépendant, surtout dans les versets des répons tels qu'ils sont notés par exemple dans le codex de Hartker [1]. Le fait est assez important. Non seulement il avait échappé jusqu'à présent aux érudits, mais il jette une lumière nouvelle sur l'usage de l'*oriscus* comme signe apposé. Nous avons le droit de conclure que la signification constatée de l'*oriscus* est celle aussi quand il entre en composition avec d'autres signes. Partout l'*oriscus* forme donc la combinaison d'un son et de sa seconde inférieure, celle-ci plus brève.

*
* *

Il n'est pas nécessaire, croyons-nous, de mener cette étude encore plus loin pour souligner l'importance considérable de l'antiphonaire de Lucques qui, tout en embrassant les progrès de l'invention de la portée, nous ramène pour une bonne partie à la période primitive de la cheironomie. Une autre question serait celle de savoir si toutes les finesses mélodiques ou rythmiques qui enveloppent les mélodies dans le précieux document, peuvent être mises à profit pour les besoins de la restauration actuelle. Qu'on me permette d'émettre ici, dans cet ordre d'idées, une opinion qui, hélas! sera pour quelques grégorianistes une véritable hérésie, mais qu'on peut appuyer sur beaucoup de considérations et même des faits, c'est-à-dire que l'exécution primitive du chant grégorien s'approchait quelque peu de la manière que cultivent les Orientaux et qu'on peut observer encore de nos jours dans quelques églises de rite oriental à Rome ou en d'autres villes d'Occident. Historiquement elle est très curieuse et intéressante, mais elle n'est guère séduisante pour *notre* oreille. D'une manière générale, je tiens pour déplacés des essais faits pour introduire dans la pratique universelle de notre temps *tous* les usages archaïques, même ceux qui n'ont pas été acceptés dans toute l'Église. On peut s'intéresser avec la ferveur de l'archéologue aux découvertes historiques faites ou encore à faire; mais il ne faut pas faire bénéficier la pratique actuelle de *toutes* les données de la science archéologique. Des œuvres de restauration comme celle qu'a entreprise le Pontife glorieusement régnant ne peuvent se réaliser que sur la base de compromis entre ce qui est ancien, ce qui est de la tradition à travers les âges et ce qu'il faut dans les besoins actuels. Jusqu'où on peut aller dans cette voie des compromis, c'est une question à part, une question de nuances très difficile, sans

1 Les exemples suivants de l'antiphonaire de Hartker sont de nature à renseigner sur le rôle de l'*oriscus* apposé et indépendant : p. 18, l. 6, sur confi*den*ter ; p. 83, l. 8, sur *dixi*; p. 85, l. 2, sur quoni*am*; p. 86, l. 11, sur expe*ctans*, p. 123, l. 14, sur car*na*lem; p. 136, l. 7, sur igi*tur*; p. 167, l. 7, sur *in*venit; p 181, l. 2, sur congregave*runt*; p. 189, l. 7, sur tradide*runt*; p. 249, l. 2, sur quon i*am*; p. 253, l. 2, sur quoni*am*; p. 316, l. 8, sur Dani*hel*; p. 324, l. 14, sur cum *iam*; p. 367, l. 10, sur *sunt*; p. 391, l. 11, sur sal*vum* ; p. 400, l. 11, sur Appre*hende*; p. 406, l. 11, sur Fle*tum* ; p. 416, l. 10, sur Sera*phim* ; et dernière ligne, sur Plo*rans*.

doute, et laissant toujours aux mécontents la possibilité de récriminer et d'attaquer les choses faites, même les grandes. Mais nous ne vivons plus aux IXe, Xe ou XIe siècles, et ceux qui en toutes choses veulent nous y ramener, en pourraient avoir une idée, illuminée plus par le feu de Bengale d'un romantisme mystique que par une connaissance sobre de l'évolution de l'art musical.

Dr P. Wagner.

Nouvelles de la musique d'Église

Paris. — Pour la première fois depuis six ans, les *Chanteurs de Saint-Gervais*, sous la conduite de leur fondateur, M. Ch. Bordes, ont célébré leur fête patronale dans la vénérable église qui les vit débuter, et où naquit la *Schola*. Pour la grand'-messe de la solennité des saints Gervais et Protais, avec le propre en grégorien, ils ont superbement interprété la *Missa papae Marcelli*, et, à la procession du Saint-Sacrement, le *Pange lingua* de Vittoria alterné avec la mélodie mozarabe. Le maître Alexandre Guilmant, au cours de la cérémonie, fit résonner le vieil orgue, illustré par Couperin, de pièces choisies des anciens maîtres et de remarquables improvisations. Cette exécution, une des meilleures des chanteurs, due à la bienveillance éclairée de M. l'abbé Gauthier, curé de Saint-Gervais, que nous remercions ici respectueusement et chaleureusement, a été donnée au milieu d'une affluence recueillie de fidèles de la paroisse et d'amis de la bonne musique d'église.

— A Sainte-Clotilde, pour le cinquantenaire de la fondation de la basilique, a eu lieu un triduum solennel, pendant lequel l'éminent artiste qu'est M. Tournemire, organiste, et M. J. Meunier, maître de chapelle, ont fait entendre un intéressant programme d'où nous détachons les titres suivants: *Kyrie* de la *Missa brevis*, Palestrina; chorals pour orgue, Bach, nos 17 et 45 de l'édition de la Société Bach ; *Verbum caro*, R. de Lassus ; *Ave vera virginitas*, Josquin de Prés ; *Cantabile*, César Franck ; chorals en *la* et en *si*, *Pièce héroïque*, du même ; messe de *Requiem*, édition Vaticane, avec un motet de Nanini; *Sanctus* de la messe *Aeterna Christi munera*, Palestrina ; *Agnus* de la messe à trois voix de C. Franck ; chœur initial de la cantate pour la fête de saint Jean-Baptiste, *O Sion*, J.-S. Bach ; *Jesu rex admirabilis*, Palestrina; *Panis angelicus*, et *Ave Maria* pour trois voix, César Franck ; *Alleluia* du *Messie*, Haendel ; et diverses pièces grégoriennes, faux-bourdons palestriniens et compositions modernes de Samuel Rousseau, Th. Dubois et J. Meunier. Nous avons beaucoup regretté, dans ce programme, de ne pas rencontrer d'œuvres des deux derniers maîtres de chapelle de la basilique, M. Pierné, et surtout M. Maurice Emmanuel, auquel, on le sait, le chant grégorien et la musique ancienne sont redevables de leur heureuse restauration à Sainte-Clotilde.

Nantes. — L'influence de la *Schola* continue à se faire sentir en province et la bonne semence à lever.

C'est à Nantes aujourd'hui que les effets de notre enseignement se manifestent de la plus heureuse façon. L'un de nos anciens élèves, M. Auguste Le Guennant, après avoir fait prévaloir nos idées aux Sables-d'Olonne pendant plusieurs années, vient d'être nommé maître de chapelle de la basilique Saint-Nicolas, merveilleuse église gothique bâtie au centre de la cité et la paroisse la plus élégante et la plus riche de la ville.

M. Le Guennant, qui a déjà fait chanter à Pâques la belle messe de Stehle, vient, de réunir un puissant chœur mixte d'une soixantaine de chanteuses et de chanteurs recrutés avec le plus grand soin, et tous les vendredis soirs il donna, à l'occasion du mois de Marie, de superbes auditions des plus beaux motets de notre répertoire. Les auditions produisent sur les innombrables fidèles la plus profonde impression, et chaque vendredi les cinq nefs de la vaste basilique sont trop étroites pour contenir la foule pieuse qui s'y donne rendez-vous.

M. Le Guennant a fait interpréter dans des conditions excellentes de préparation et d'entraînement le *Beata es* de l'abbé Boyer ; l'*O quam suavis* du regretté Paul Jumel, l'*Ave verum* en *mi* ♭ de Saint-Saëns, un suave *Recordare* de très bon style et un beau choral de Bach, version française d'A Mahot, le magnifique *Veni Sponsa* de Palestrina, etc.

Nous enregistrons ces intéressants résultats avec une joie véritable, certains qu'ils ne sont que l'aurore d'une ère nouvelle et que cette victoire n'est que le prélude d'autres victoires remportées par la vraie musique religieuse sur ces chants inqualifiables dont nos églises sont encore le refuge, et sur la grave épidémie qui sévit toujours à Nantes, comme ailleurs, de soli de voix et d'instruments.

Saint-Brieuc. — Nous avons exécuté toute la messe de l'Ascension dans l'édition Vaticane et, le soir, le *Regina caeli* d'Aichinger, l'*Ave verum* et une partie de l'*Ave Maria* de Josquin de Prés avec le *Tantum* de Palestrina. Pour la confirmation, le jour de la Pentecôte, exécution intégrale du propre en grégorien, et nombreuses pièces palestriniennes.

Ajoutons que ces intéressants efforts sont dus à M. l'abbé Dutertre, qui est venu spécialement à la *Schola* pour implanter à Saint-Brieuc la restauration du chant conforme aux intentions de l'Eglise et du Saint-Père.

Saint-Céré (Lot). — Voici le beau programme, dû au dévouement de M. le docteur et de Mme Brun, qui s'efforcent de former au bon goût les jeunes filles de la ville et les membres de la Jeunesse catholique, exécuté à l'occasion de la confirmation donnée par Mgr Laurans :

1° Entrée de l'évêque : *Marche pontificale* (de la Tombelle), orgue.

2° Chœur extrait de *Judas Machabée*, Haendel.

3° *Adoro te devote*, chant grégorien, avec les versets d'orgue de Guilmant (*l'Organiste liturgiste*).

4° *Salve regina* de Blin, ancien maître de chapelle au Mans (a été publié tout dernièrement par la *Musique sacrée* de Toulouse). Il est délicieux et tout à fait dans la note du *Motu proprio*. Il a produit une très grande impression.

5° Un cantique de communion (n° 2 des motets anciens publiés par A. Mahot) sur un choral de Mendelssohn et un choral de Vulpius.

6° Offertoire pour la Pentecôte (Guilmant).

7° *Veni creator* (chant grégorien), avec les versets d'orgue de Nicolas Gigault, et la fugue de Titelouze sur le *Veni creator*.

8° *Largo* de Haendel (violoncelle et orgue).

9° L'*Alleluia* et le *Verset alléluiatique* de la Pentecôte.

10° Choral de la 7e symphonie de Widor (orgue).

11° *Tota pulchra es* (Dom Pothier).

12° *Adagio* de la 7e symphonie de Widor (orgue).

13° *Concordi laetitia* (grégorien).

14° *Aria* de la suite en *ré* (Bach).

15° *Tantum ergo* grégorien.

16° Comme sortie : le *Te Deum* (Vaticane) avec les versets alternés d'orgue de J.-S. Bach.

Le *Salve regina* de Blin, le *Verset alléluiatique* de la Pentecôte, le *Tota pulchra es* et le *Te Deum* ont produit une profonde impression. Et cette cérémonie n'a pas été, pour notre petite ville, sans plaider avec succès près des fidèles et du clergé la cause du *Motu proprio*.

BELGIQUE

Malines. — S. E. Mgr le cardinal archevêque vient d'ouvrir une enquête dans son diocèse sur la musique d'église et l'application des principes du *Motu proprio*. La Commission épiscopale vient d'envoyer à tous les curés et directeurs de couvents et collèges un questionnaire des plus détaillés. On y demande :

I. S'il existe dans la paroisse un chœur de chantres : sa composition.

II. Quel est directeur de ce chœur ? l'organiste ?

III. Les membres de ce chœur s'exercent-ils au plain-chant ? au chant polyphonique ? au chant figuré ? quand, comment?

IV. Enquête sur l'emploi des instruments autres que l'orgue ? quels sont ces instruments ?

V. Enquête sur la *Schola* des paroisses.

VI. Enquête sur le chant collectif.

— sur le chant des enfants à l'église.

— sur la prononciation italienne.

— sur les vêpres du dimanche.

VII. L'ordinaire de la messe est-il toujours chanté ou récité ? etc. Les parties propres sont-elles toujours récitées ou chantées intégralement ? Enquête sur le détail des prescriptions liturgiques : Introït, Graduel, Alleluia, Verset, Trait, Offertoire. L'orgue soutient-il la psalmodie des parties récitées. Quelle édition (Vaticane, diocésaine) suit-on ?

VIII. Quels morceaux sont joués par l'organiste ? Existe-t-il dans la paroisse des usages propres aux messes de mariage, etc. ? Y a-t-il des exécutions par des harmonies, fanfares, etc., etc.

Vous voyez que l'enquête est très complète. Attendons les événements.

ÉTUDE DE MUSICOPÉDIE PLATONICIENNE

Les Genres et les Rythmes

(*Suite.*)

Parlons d'eux. Suivant que leurs mouvements réguliers seront plus ou moins rapides, ils conviendront à des évolutions guerrières ou religieuses. Mais toujours ils nous donneront l'idée du calme, de l'ordre [1], de la maîtrise de soi. Le rythme dactylique tient au fond même de notre nature, puisque tout petits enfants, encore au berceau, nous en subissons l'heureuse influence. Qu'y a-t-il d'étonnant que, parmi les rythmes que propose Damon, on trouve le dactylique [2] ? D'ailleurs les anciens lui attribuaient de temps immémorial le pouvoir de calmer d'avance l'esprit [3]. Il fallait être sot comme un strepsiade pour avoir besoin de se faire expliquer cela par Socrate [4].

Nous voilà fixés encore sur ce point : c'est le dactylique, le rythme qui symbolise l'âme d'un guerrier qui se possède bien, que Platon préfère [5], et il entend condamner tout ce qui, dans le rythme, serait de nature à le faire paraître compliqué ou désordonné.

Olympe composa, paraît-il, ses premiers nomes sur le rythme spondée, ainsi appelé parce qu'il était employé de préférence, comme ayant la gravité qui convient à des cérémonies religieuses. C'est celui-là même qu'affectionnait Platon [6]. Terpandre s'en servit pour ses nomes citharodiques et ses poèmes [7]. Polymnaste, pour ses nomes orthiens [8].

En général, c'est l'hexamètre qui entrait dans les chants guerriers ou

1. Ainsi, dans les pulsations des artères, la contraction et la dilatation qui se produisent d'une manière analogue, c'est-à-dire lentement et également, sont un signe de santé. (Aristid., *Quint.*, p. 97, éd. Meibom.)
2. Platon, *Rep.*, III, 400 b.
3. Aristote, *Rhet.*, III, 8.
4. Aristophane, *Nuées*, V, 650.
5. Platon, *Rep.*, III, 399 e. : ῥυθμοὺς ποικίλους παντοδα πὰς βάσεις.
6. Plutarque, *De Mus.*, XI, 4. σπονδη signifie ordinairement *libation*.
7. *Id.*, III, 9 ; IV, 3. Cf. aussi Gevaert, t. II, p. 307.
8. *Id.*, IX, 2 ; VII, 6.

religieux. On y accumulait parfois les longues, — sans doute pour donner l'illusion d'une lourde et cadencée marche d'hoplites, comme dans ce fragment de Terpandre, dont la musique est écrite dans le mode dorien :

Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ
Ζεῦ, σοὶ σπένδω ταύταν ὕμνων ἀρχάν [1].

On n'y rencontre pas une brève.

C'est ce rythme qu'employait encore Alcman dans ses *Parthénies*, Tyrtée dans ses Ἐμβατήρια, Simonide dans ses Ἐπινικαι, Pindare, souvent du moins, l'emploie dans ses odes ; il en aime la gravité toute dorienne [2] ; Clonas l'utilise dans ses *Prosodies*, etc. Et comme tous ces auteurs enrichissent le répertoire platonicien, il est facile de conclure définitivement que c'est bien le rythme régulier sous toutes ses formes (dactylique, anapestique, spondaïque) qui convient à l'homme sage et courageux. Platon, dans ce choix, suivait encore la vieille tradition grecque, dont on ne devait s'affranchir qu'à l'époque de Timothée. Depuis des siècles, on chantait dans ce rythme le cri de guerre de Lacédémone, le chant de Castor [3].

Mais s'il est vrai que les rythmes les plus virils et les plus moralisateurs ont leur ἄρσις et leur θέσις de même durée, inversement, ceux dont l'ἄρσις et la θέσις n'étaient pas d'égale durée exprimaient plus facilement l'inquiétude, le désordre [4]. L'iambe, par exemple, et les autres rythmes à temps inégaux qui nous laissent plutôt l'impression de quelque chose d'irrégulier, de boiteux, de déséquilibré, devaient tout naturellement symboliser des passions mal contenues et par suite malsaines [5]. Il était tout naturel que Platon ne les adoptât pas.

X

L'ORCHESTIQUE DANS L'ÉDUCATION D'APRÈS PLATON.

Reste à dire un mot de l'orchestique, « cette gymnastique raffinée où « la souplesse des mouvements est soumise aux lois du rythme [6]. » Elle

1. Cf. Croiset, *Hist. de la littérature grecque*, t. II, p. 77. En voici un autre, au contraire, qui (à une syllabe près) n'a que des brèves :
τεταμένον ὀρίγανα διὰ μνελοτρεφῆ (Timothée, frag. 7).
Comme on le voit, il est d'un novateur que Platon n'affectionne pas.
2. Dans la str. 1 de la *IVe olymp.*, il le nomme Δώριον πέδιλον.
3. Plutarque, *de Mus.*, XII, 4.
4. Plutarque, *de Mus.*, XVII, 3.
5. Il faut excepter les péons (– ∪ | ∪∪...) etc., à temps inégaux et employés parfois dans certains hymnes guerriers (péans... et autres) qu'adopte Platon. Mais il est à remarquer que le péon est beaucoup moins boiteux que le trochée (– ∪) ou que l'iambe (∪ –), car dans ces deux derniers, un des temps a une durée double de celle de l'autre (2 temps syllabiques contre 1). Dans le péon, le temps fort n'est que les 3/2 du temps faible (3 temps syllabiques contre 2). Il se rapproche donc beaucoup plus que le trochée et que l'iambe du rythme dactylique.
6. Boeck, cité par Reinach, *Philologie*, t. Ier, p. 190, note 5, sur l'orchestique grecque.

était l'embellissement ordinaire des manifestations guerrières ou des cérémonies religieuses ; mais si Platon veut que les enfants s'y donnent, c'est parce que cette partie de la musique a aussi son éthos moral. Elle va servir à l'éducation. Platon est convaincu que l'orchestique est un besoin de l'homme, fondé sur sa nature même [1]. La nature de tous les jeunes gens est ardente, dit-il ; « elle ne peut laisser en repos ni le « corps ni la voix, et les enfants sont plutôt portés soit à vociférer, soit « à sauter d'une manière désordonnée. Heureusement, ajoute-t-il, l'en- « fant trouve dans sa nature même des moyens aptes à régler ses ten- « dances désordonnées [ce que ne peuvent faire les bêtes]; par le rythme « et l'harmonie qui lui sont naturels, l'enfant ordonnera les mouve- « ments de sa voix et de son corps [2]. »

Les Grecs aimaient, dans la danse d'ensemble, les mouvements harmonieux de belles formes, l' « eurythmie ». L'accord des mouvements avec le rythme leur plaisait à tel point qu'ils appliquaient ce terme à la beauté des arts plastiques [3]. La danse n'est donc autre chose qu'une des formes de l'harmonie. D'ailleurs, en s'y livrant, les Grecs ne font qu'imiter les Muses qui, au dire d'Hésiode, passent leur vie à danser sur l'Hélicon, et Platon, y invitant les jeunes gens, les persuade que c'est un moyen de plaire à la vierge tutélaire d'Athènes [4].

Sur ce point comme sur les autres, c'est la tradition de Sparte que Platon va suivre [5].

La danse apparaît dans l'histoire des Grecs, dans les cérémonies guerrières ou religieuses de Sparte. Presque tout, dans la gymnopédie lacédémonienne, se rapportait à ces deux besoins de leur âme, la guerre et la religion. Par certaines danses les Spartiates célébraient leurs victoires sur les Argiens ; ils adressaient les péans [6] de Thalétas à Apollon, et dans l'*ἀνάπαλη* [7], ils imitaient avec les pieds et les mains des luttes athlétiques. « Selon Lucien, ils avaient appris la danse de Castor et « de Pollux. Ils la cultivèrent, dit-il, avec tant de soin qu'ils n'al- « laient à la guerre qu'en dansant, au son des flûtes, de sorte qu'on « peut dire qu'une partie de leur gloire est due à la danse et à la « musique.

« Aussi s'y exerçaient-ils comme aux armes, et ils finissaient par « elle tous leurs exercices militaires ; car, alors, un joueur de flûte, se « mettant au milieu d'eux, donnait le branle en jouant et en dansant. « Ils suivaient en bel ordre, avec mille postures guerrières. Une de ces

1. Platon, *Lois*, II, 672 c.
2. Platon, *Lois*, II, 664 e.
3. Reinach, *Philolog.*, t. Ier, p. 91, note 2, et Platon, *Lois*, VII, 795 e.
4. Platon, *Lois*, VII, 796 b, c.
5. Plutarque, *De Mus.*, IX, 1, et Gevaert, t. II, p. 375.
6. Plutarque, *De EI ap. Delph.*, no 9. Les péans de combat que chantaient les Doriens avaient un caractère grave et austère que l'on opposait aux orgies du culte dionysiaque. Ils étaient caractérisés par cette exclamation : ιη παιαν, qui leur servait de refrain, et signifiait *Frappe !* on excitait ainsi sa confiance à l'égard du dieu invoqué.
7. Pindare, *Pyth.*, ode 2, v. 125.

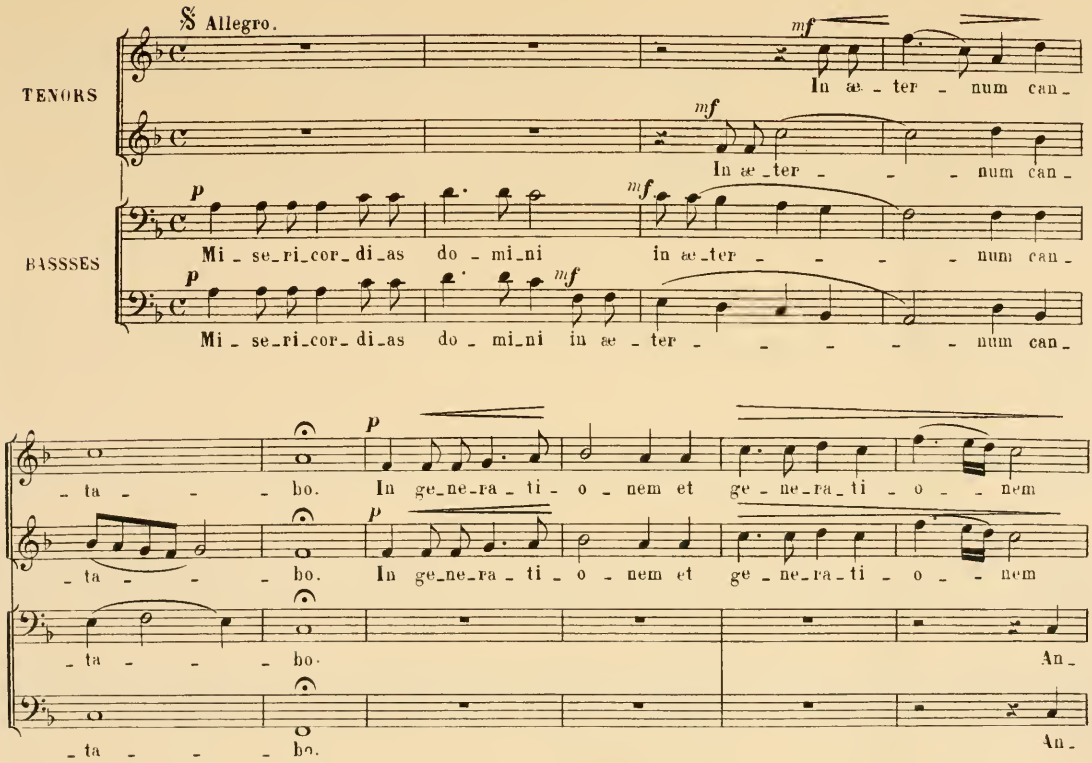
MISERICORDIAS DOMINI

CHŒUR D'HOMMES AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORGUE.

DR. WAGNER

Professeur à l'Université de Fribourg (Suisse)

N°. 94



Tous droits réservés

mf *rall.*

Al - tis - si - mi do - - - num De - - - -
In - fun - de a - mo - - - rem cor - - - di -
No - sca - mus at - - - - que Fi - - - li -

- tis - si - mi do - - - - num De - - - - - - i
- fun - de a - mo - - - rem cor - - - - - - di -
- sca - mus at - - - - que Fi - - - - - - li -

- tus Al - tis - si - mi do - - - num De - - - - - -
- bus In - fun - de a - mo - rem cor - - - - di -
- trem No - sca - mus at - - - que Fi - - - - li -

- tis - si - mi do - - - num De - - - - - - - -
- fun - de a - - - - mo - - - rem cor - di -
- sca - mus at - - - que Fi - - - - - - li -

- i
- bus
- um

p *poco più mosso* *accel poco* *ritard.*

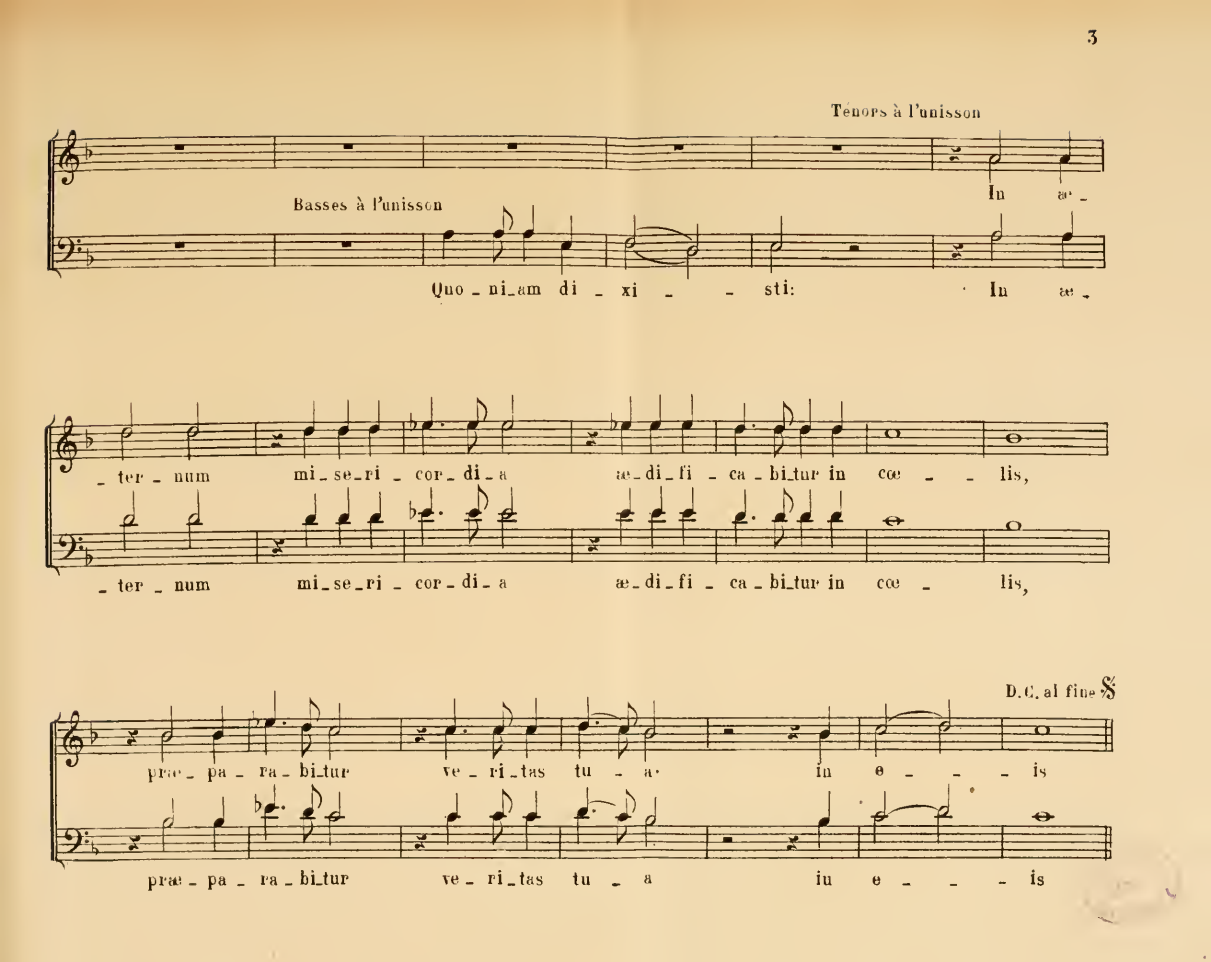
Fons vi - vus i - - - - - gnis cha - ri - tas
- bus In - fir - ma no - - - - - stri cor - po - ris
- um Te - que u - tri - us - - - que Spi - ri - tum

p

- i Fons vi - - - vus i - - - gnis cha - ri -
- bus In - fir - - - ma no - - - stri cor - po -
- um Te - que u - tri - us - que Spi - ri -

p

- i Fons vi - - - - vus i - - - gnis cha - ri -
- bus In - fir - ma no - - - - stri cor - po -
- um Te - que u - tri - us - - - que Spi - ri -


Ténors à l'unisson
Basses à l'unisson
In æ-
Quo-ni-am di-xi- -sti: In æ-
-ter-num mi-se-ri-cor-di-a æ-di-fi-ca-bi-tur in cœ- -lis,
-ter-num mi-se-ri-cor-di-a æ-di-fi-ca-bi-tur in cœ- lis,
D.C. al fine
præ-pa-ra-bi-tur ve-ri-tas tu-a in e- -is
præ-pa-ra-bi-tur ve-ri-tas tu-a in e- -is

« chansons disait : « Avancez le pied, mes enfants, et trépignez à qui « mieux mieux [1]. »

Ils dansaient aussi l'ὅρμος, « branle composé de garçons et de filles ; les « garçons menaient la danse avec des postures mâles et belliqueuses, « et les filles suivaient avec des pas plus doux et plus modestes, « comme pour faire une harmonie de deux vertus [2]. »

Quelques danses avaient un caractère à la fois religieux et guerrier : l'hyporchême, par exemple, sorte de poésie chantée et jouée sur la flûte ou la cithare, et dansée au son de ces instruments [3]. On imitait par des gestes les choses qu'exprimaient les paroles : ainsi, à l'attitude des danseurs, on pouvait reconnaître soit Apollon, soit Pan, soit une bacchante ou quelque autre déesse [4]. La mimique y jouait donc un grand rôle.

La danse hyporchêmatique se faisait autour de l'autel de la divinité, pendant que le feu consumait la victime. Elle avait, dit-on, un caractère très mâle et très noble.

Enfin il y avait des danses qui rappelaient plus des marches processionnelles rythmées que des figures d'orchestique, telles que les Parthénies et les Prosodion [5].

Si j'ai insisté sur l'orchestique traditionnelle de Lacédémone, c'est que Platon la recommande tout entière. Il honore la mimique des chœurs de danse des épithètes les plus flatteuses ; il veut qu'on excelle dans l'eurythmique, « cet art qui est tout entier dans l'élé- « gance des courbures et des flexions, dans l'allongement esthétique « du corps, et dans un ensemble harmonieux des mouvements qui lui « sont propres [6]. » Il veut aussi qu'on exécute les danses armées des Curètes et celle des Dioscures [7], si goûtées de Sparte.

« Il convient tout à fait, dit-il encore, que les enfants des deux sexes « imitent ces danses et se rendent ainsi agréables à la déesse soit en « temps de paix, aux jours de fête, soit en temps de guerre. »

Dans le même chapitre des Lois, il range en deux classes les danses qu'il adopte : la Pyrrhique, l'Emmélie... La Pyrrhique [8], à la fois religieuse et guerrière, se faisait autour du bûcher ; elle s'exécutait l'épée

1. Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 12, 10.
2. *Id.*, *ibid.*
3. Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 12. D'après celui qu'Homère décrit dans l'*Iliade*, ch. XVIII, v. 590-606, on peut s'en faire quelque idée :
1° On y voyait des adolescents et des vierges d'une beauté rare,
2° Se tenant les uns aux autres par le poignet,
3° Tournant légèrement dans le cercle avec des pas bien mesurés,
4° S'avançant en deux files les uns contre les autres,
5° Devant un aède qui chante et joue de la phorminx.
4. Plutarque, *Propos de table*, lib. IX, quaest. 15, n° II.
5. Plutarque, *De Mus.*, XVII, 2. Le rythme était à 2 temps égaux ; on les chantait dans le mode dorien.
6. Platon, *Lois*, VII, 795 d, e.
7. Platon, *Lois*, VII, 795 d, e ; les Dioscures, c'est-à-dire Castor et Pollux, qui présidaient aux concours gymniques. (Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 8, 10.)
8. Platon, *Lois*, VII, 816 a. La pyrrhique, de πυρα. Lucien l'oppose au cordax, comique et parfois obscène. (*Ibid.*, n° 26.)

ou la lance en main d'après Athénée ; elle était difficile à danser, et l'on y exerçait les enfants dès l'âge de cinq ans [1]. L'Ἐμμέλεια était d'allure plus pacifique ; elle consistait dans un système d'évolutions lentes, symétriques, sans brusquerie ni saccade.

Qu'on s'imagine une nymphe dansant devant une statue de Pan : « Le pied glisse sur le sol, dont il se détache à peine. L'attitude droite, « sans raideur, est pleine de grâce et de dignité. Les longues draperies « flottent légèrement autour du corps qu'elles enveloppent sans l'em- « barrasser : on a une idée de l'Ἐμμέλεια [2]. »

Mais la danse et la mimique ne trouvent grâce devant Platon, comme la mélodie, comme le mode, comme le rythme, qu'à la condition qu'elle soit la traduction extérieure d'un sentiment élevé. Autrement elle ne serait pas éducatrice [3]. « Elle exprimera donc soit l'attitude d'un « corps bien fait, doué d'une âme généreuse à la guerre et dans les « autres circonstances pénibles et violentes, soit l'état d'une âme sage « dans la prospérité et modérée dans ses joies », mais jamais, au grand jamais, elle ne représentera « les corps contrefaits ou des attitudes basses « et ridicules [4]. Les mercenaires et les esclaves seuls peuvent se « dégrader à ce point. » Tout devra être réglé et ordonné dans la danse de façon qu'elle engage les citoyens d'une même ville à vivre honnêtement et heureusement [5].

Le même maître enseignait les trois arts musiques. C'était parfois le compositeur lui-même (ὁ ποιητής). A certaines époques, on organisait des concours auxquels les enfants prenaient part. On leur donnait, en guise de prix, des tartes, des gâteaux de miel, des pâtisseries athéniennes, si recherchées des gourmets même d'âge mûr, comme nous l'apprend Aristophane [6]. C'était le lot de ceux qui avaient le mieux dansé. Deux juges, le maître de danse et un assesseur choisi parmi ceux qui autrefois jouaient des mains avec meilleure grâce, nommaient les vainqueurs [7].

XI

L'ORCHESTIQUE DU THÉATRE CONDAMNÉE.

La danse avait une place importante au théâtre : le chœur composé, suivant l'intention du poète, soit de vieillards, soit de jeunes gens,

1. Athénée, liv. XVI, p. 631 de l'édit. Meibom.
2. Croiset, *op. cit*, t. III, p. 78, note 6. Cf. bas-relief n° 59 des *Monum. fig. du voyage archéol. de Le Bas* (éd. Reinach).
3. Platon, *Lois*, II, 660 a. « Le législateur doit exiger de toute nécessité, dans les « chœurs de danse, l'union des gestes, des rythmes, des modes et des harmonies qui « seuls conviennent à des hommes virils et modérés. » (Cf. Lucien, *De Salt.*, XXXIII, 34.)
4. Platon, *Lois*, VII, 816 d. e.
5. *Id.*, *ibid.*, 815.
6. Aristophane, *les Acharniens*, scène du festin (Dicéopolis et Lamachos) par exemple.
7. Plutarque, *Propos de table*, quaest. 15, lib. IX, § I.

exécutait, autour de la Thymèle, des mouvements d'ensemble, bien rythmés, renforçant l'impression qui venait de l'action dramatique [ou comique]. Les choreutes faisaient solennellement leurs entrées et leurs sorties, en évoluant de diverses façons sous la direction du χορυφαῖος. Le poète lui-même préparait soigneusement le rôle de l'orchestra ; il exécutait lui-même devant le chœur les figures qu'il avait imaginées [1]. Cela s'entend : nul ne pouvait, mieux que l'auteur des vers et de la musique, désigner quels mouvements étaient le plus en harmonie avec sa pensée, pour en faire ressortir avec plus de force l'impressionnante unité.

Dans les tragédies, le rôle de l'orchestra est généralement moralisateur. Dans *Antigone*, par exemple, on s'en souvient, il tâche de dissuader Créon d'une rigidité trop inflexible et dangereuse ; il console la pauvre Antigone de sa mort prochaine d'une façon toute virile. Il avait, ce chœur d'autrefois, des accents mâles, dont Saint-Saëns nous a fait goûter le charme austère et puissant.

Malheureusement, Platon a pensé que toutes les belles évolutions de l'orchestra ne suffisaient pas à effacer l'impression d'immoralité qui se dégage, disait-il, de la représentation des passions des hommes, quoique triomphant souvent de la vertu [2]. Ainsi se trouve anéantie, avec son magnifique appareil orchestique, la tragédie, dans un verdict sans circonstances atténuantes. Il est vrai que les Athéniens, de l'aveu même de Platon, n'ont pas tenu compte de la censure, puisqu'ils étaient trente mille à une représentation de quelque pièce d'Agathon [3].

Quant à la comédie, elle encourt la même condamnation, et pour les mêmes griefs. Elle était déjà souillée et, par le fait, jugée dès son origine puisqu'elle avait commencé par l'ivresse, le tumulte et la bouffonnerie. Les chants licencieux, la πομπεῖα, cette bruyante échappée dans les rues, le κῶμος avec ses dehors grossiers et avinés : c'était plus qu'il ne fallait pour éloigner des âmes, même moins élevées que celle de Platon. Aussi la comédie dut-elle mettre deux siècles à se dégrossir et à se faire accréditer, grâce à la plume spirituelle, mais souvent impudente, d'Aristophane.

Malgré tout, Platon laisse peut-être au théâtre une ombre de salut, et à ses futurs hoplites une lueur d'espoir d'y assister, sinon d'y chanter : c'est quand il dit que la tragédie, soumise à la censure des magistrats d'Athènes, sera acceptée ou rejetée suivant qu'elle cadrera avec leur idéal de mœurs. Dans le cas de l'affirmative, il concéderait au poète, le chœur de danse [4].

Nos petits guerriers, grâce à une concession qui ressemble bien un

1. Burette, *Commentaire sur le ch. XIII de sa traduction du* De Mus., *de Plut.*, insérée dans l'édition d'Amyot.

Platon, *Alcibiade*, 1. 125 c. d. « Les poètes, aulètes eux-mêmes, accompagnaient en dirigeant chanteurs et danseurs.

2. *Platon*, *Lois*, II, 660, e. « Il faut montrer à l'homme que son bonheur ne sera qu'au prix de sa vertu. »

3. Platon, *Banquet*, 175 e.

4. Platon, *Lois*, VII, 815 et sq.

peu à une contradiction, pourront même rire à la comédie de temps en temps, car « pour ce qui est des paroles, des chants et des danses dont « le but est d'imiter le corps et les esprits mal faits, ou disposés naturel- « lement à la bouffonnerie, il convient, dit Platon, de s'en faire une « idée juste ; car on ne connaîtra bien le sérieux que par la connais- « sance de son contraire : le ridicule. Cette comparaison servira à « former le jugement. Mais, dans sa conduite privée, l'Athénien ne « devra se servir de cette connaissance qu'il aura du ridicule que pour « n'y pas tomber par ignorance, soit dans ses discours, soit dans ses « actions : car cela est indécent. — D'ailleurs, ni homme ni femme de « condition libre ne sera admis à en prendre des leçons. Seuls des « étrangers à gage ou des esclaves y joueront et y chanteront [1]. »

Pour conclure, on peut bien dire que cette dernière parole, plus indulgente, ne réhabilite pas le théâtre, et que Platon, qui voulait utiliser toutes les ressources moralisatrices de la musique, s'est trompé, en englobant dans un arrêt de condamnation sans appel toutes les belles et saines évolutions de l'orchestra.

S'il était permis de jeter un peu d'amertume dans une critique d'un génie si élevé, elle se glisserait, sur ce point, comme malgré nous. Platon aurait bien pu, semble-t-il, faire un choix de pièces morales [2], comme il en avait fait un de ses poésies, y permettre l'emploi de la musique instrumentale tout en proscrivant les jeux de flûtes ou de lyres qui rappelleraient les voluptueux raffinements de Philoxène ou les tapageuses orgies de Comos, et laisser libre cours aux morales et souvent religieuses évolutions de l'orchestra.

XII

DOUBLE RÉGULATEUR POUR ASSURER LE BON FONCTIONNEMENT DU SYSTÈME MUSICOPÉDIQUE DE PLATON.

Malgré le mécanisme de censures et de précautions que nous avons signalé au commencement de cette étude, deux causes importantes pouvaient encore enlever à cette ingénieuse musicopédie son effet moral et par suite tout compromettre. L'un, extérieur, la dérogation aux lois

1. Platon, *Lois*, VII, 816 e. Réciproquement il était formellement défendu aux ilotes (esclaves des Doriens) de chanter les belles et nobles compositions de leurs maîtres (Plutarque, *Vit. Lyc.*, 28). Remarquons aussi qu'en proscrivant la tragédie et la comédie, Platon suit encore rigoureusement la tradition de Sparte (*Instit. Lac.*, XXXIII).

2. Cela eût été d'autant plus logique qu'il condamne les tragiques au même titre qu'Homère (qu'il compte parmi les tragiques), c'est-à-dire pour avoir montré indistinctement les vices et les défauts des hommes. (Cf. Platon, *Rép.*, X, 595 b, c, 598 d, où il définit la tragédie.)

Dans *Gorgias*, 502 b, Platon blâme encore la tragédie parce qu'on ne s'y occupe pas de savoir si elle rend meilleur ou non. — D'ailleurs, la tragédie, entendue à la manière de Platon, peut être morale : car, condamnés aux combats, aux difficultés, aux rudesses et aux épreuves de la vie, c'est dans la vie aussi que les hommes doivent trouver les leçons dont ils ont besoin. (Cf. Croiset, *op. cit*, tome III ; Platon, p. 161.)

musicales établies ; l'autre, intérieur, l'usage exclusif ou immodéré de la musique. A ces deux dangers Platon oppose un double préservatif : 1° pour empêcher le bouleversement des lois musicales, il établit un système de lois pénales ; 2° pour prévenir l'abus individuel de la musique, il prescrit la gymnastique [1].

Ce mot de gymnastique nous rappelle à propos à une réalité concrète que nous avions laissée jusque-là dans l'ombre. En effet, à part quelques idées glissées sur les mouvements du corps dans l'orchestique, ce n'est que de l'âme qu'il s'est agi jusqu'à présent, et on a raisonné sur l'influence de la musique comme si elle ne s'exerçait que sur l'âme ; mais, pratiquement, cela n'est pas : le corps et l'âme étant liés intimement, se compénétrant l'un l'autre dans une même vie, la musique n'agira pas sur l'âme seule, pas plus que la gymnastique n'agira sur le corps seul ; mais leur action réciproque, comme le montre très bien Platon, devra s'exercer simultanément sur l'âme et sur le corps, pour en régler parfaitement les rapports intimes.

Il faut citer cette page de *la République*, elle en dira plus que tous les commentaires :

« Ceux qui passent toute leur vie dans la gymnastique seule deviennent « durs et intraitables : donc la gymnastique immodérée fait tort à l'âme ; « ceux qui passent toute leur vie dans la musique seule deviennent « mous et efféminés : donc la musique immodérée nuit aussi à l'âme. « Car l'effet de la musique, sur celui qui la laisse s'insinuer et couler « doucement dans son âme par le canal de l'ouïe, et qui passe toute sa « vie à chanter... adoucit son courage, à peu près comme s'amollit le « fer [sous l'action d'une chaleur modérée] ; mais s'il en abuse, alors le « courage se dissout et se fond, l'âme s'énerve, et l'on n'a plus qu'un « guerrier sans cœur [2]. Alors le moindre sujet l'irrite ou l'apaise, il « devient bourru et fantasque.

« Au contraire, s'il ne fait que de la gymnastique et néglige entière- « ment la musique et la philosophie [3], il devient intrépide, insensible

1. Platon, *Rép.*, III, 410. « Si les jeunes gens cultivent la musique, ils se conduiront « bien, et n'auront pas besoin de juges pour les punir ; et s'ils font de la gymnas- « tique avec sagesse, leurs corps sains n'auront pas besoin des médecins pour les « guérir. »

Platon oppose fréquemment la gymnastique à la musique, comme correctif nécessaire et comme régulateur. (Cf. *Lois*, VII, 795 d ; *Timée*, 18 a ; *Rép.*, II, 376 e ; *Rép.*, III, 410, où la théorie est développée ; *Rép.*, VII, 522 a ; *Rép.*, VIII, 549 a, etc.)

2. *Illiade*, XVII, v. 588.

3. Cf. aussi Plutarque, *De Mus.*, XXXII, 1. — Ce côte à côte, dans le texte, de la musique et de la philosophie, est remarquable. Déjà, Platon avait dit que pour juger sainement de la musique le maître devait connaître la philosophie. Ne dirait-on pas qu'il les prend pour deux sœurs ? Et, en effet, toutes deux, chacune à sa manière, nous apprennent les divers rapports que doivent garder les unes à l'égard des autres nos facultés. (Cf. Platon, *Timée*, 88 c, où la même idée est exprimée.)

Remarquons aussi qu'à l'époque de Platon, il était bien porté pour un philosophe d'être non seulement théoricien musical (à la façon de Pythagore), mais même virtuose. Pour n'en nommer que quelques-uns : Damon (*Lach.*, 180 d, 197 d) ; *Rép.*, III, 400 d, etc.), Agathocle, maître de Damon (*Protag.*, 316 e), Pythoclide (*Protag.*, 316 e, *Alcib.*, I, 118 c), Socrate, élève de Connos (*Euthyd.* 272 c, *Menex.*,

« et tel qu'une bête féroce ; il emploie la violence pour venir à ses « fins, il vit dans l'ignorance et la grossièreté ; mais celui qui saura « unir ces deux principes opposés sera plus musicien, méritera davan- « tage le nom de musicien, car il possédera mieux la science des accords « que celui dont l'art se borne à monter les cordes d'un instrument [1]. »

Un emploi modéré de la gymnastique et de la musique mettra donc dans l'homme de la force sans rudesse et de la douceur sans mollesse, ce qui fera une belle harmonie de ces deux éléments opposés.

Voilà comment cette austère musique dorienne que Platon préconise si hautement, en vue de l'éducation, deviendrait nuisible [2] si le jeune homme se la proposait comme fin, tandis qu'elle n'est qu'un moyen pratique d'élever son âme.

Encore devra-t-il observer dans cette étude les lois prescrites. Pour l'y aider, Platon, suivant encore sur ce point la tradition de Lacédémone [3], apostille son code de lois musicales d'un dernier article, qui est capital pour assurer l'observation de ceux qui précèdent :

« Qu'on n'innove rien en musique, ce serait tout ruiner ; car, comme « dit Damon (et je suis de son avis), on ne saurait toucher aux règles de « la musique sans ébranler en même temps les lois fondamentales de « l'État [4].

« [Pour prévenir toute infraction], nous consacrons toutes les danses « et tous les chants par cette loi pénale : si quelqu'un introduisait de « nouvelles danses ou de nouveaux chants, les prêtres et les prêtresses, « de concert avec le gardien des lois, l'avertiront pour l'en empêcher ; « et si, malgré la défense, il persistait, alors, tant qu'il vivra, tout « citoyen aura le droit de le traduire devant les juges comme cou- « pable d'impiété [5]. »

La fin au prochain numéro. YVES LANGLOYS.

236 a, etc.), Philolaos, Archytas, etc., sont non seulement des théoriciens en matière éthico-musicale, mais aussi d'habiles aulètes ou cytharèdes.

1. Platon, *Rép.*, III, 412 a.

2. Platon ne veut pas dire par là que la musique ait quelque chose d'immoral en soi, mais simplement qu'elle peut, comme toute autre chose bonne en soi, être détournée de sa fonction morale, et par suite nuire à l'éducation.

3. Platon, *Rép.*, IV, 424 c, d ; *Lois*, VII, 700, 799 a, b, 800 a, b, 816 c, d. Cf. aussi pages 54 et suiv. de cette étude.

4. Cette loi est inspirée de Sparte ; il y était défendu (à l'époque de Terpandre) de changer quelque chose aux lois musicales établies par les premiers maîtres. (Plutarque, *De Mus.*, VI, 1.)

5. On ne s'étonnera pas que j'aie tant insisté sur l'art musical dorien, tant vanté par Platon : c'est aussi celui sur lequel est basé tout le système musical des Hellènes. « On ne peut rester indifférent à un art qui, malgré l'exiguïté de ses moyens, a réalisé l'idéal de l'immortelle race grecque, et dont les débris ont servi d'assise au splendide édifice de la musique moderne, l'orgueil du XIXe siècle. (Cf. Gevaert, tome II, p. 627.)

Chronique des Grands Concerts

Société nationale. — A l'imitation de ce que M. Alfred Cortot tenta le premier il y a quelques années, la Société nationale a pris depuis l'an dernier le parti de donner, en plus de son concert d'orchestre annuel, une *lecture* où sont déchiffrées publiquement un certain nombre d'œuvres de jeunes musiciens.

C'est là une excellente pratique et, pour ceux qui sont admis à en profiter, un précieux encouragement. Ce qui, en effet, manque le plus aux jeunes auteurs encore inexpérimentés, c'est de pouvoir s'entendre. La lecture d'orchestre leur offre une occasion de constater les défauts et les lacunes inévitables en de premiers essais. Elle les met ainsi à même de recueillir, au grand profit de leurs œuvres ultérieures, tous les fruits d'une première expérience.

L'audition de cette année a eu lieu le mercredi 13 mai à la salle Gaveau. Ce fut une séance intéressante à plus d'un titre, car la plupart des œuvres présentées révélaient chez leurs auteurs un réel tempérament musical.

Une pièce symphonique de M. Marcel Orban, intitulée *Folle Chevauchée*, ouvrait le programme. Ce morceau de très franche allure, bien écrit, d'une jolie musicalité, d'une bonne sonorité générale, constitue un début excellent. On peut signaler çà et là quelque timidité dans l'emploi des timbres. De même nous eussions aimé que la musique justifiât mieux le titre : la chevauchée nous a paru manquer un peu de folie. Mais il n'importe. Il ne faut pas douter qu'une autre fois M. Orban ne sache réaliser plus complètement ses intentions. Dès à présent nous avons de lui une très sérieuse promesse. C'en est assez pour nous décider à suivre avec un vif intérêt ses prochaines tentatives.

Dans son *Scherzo*, M. Grassi se montre préoccupé de dompter la fantaisie quelque peu désordonnée qu'on avait pu remarquer dans une autre pièce de sa composition exécutée, en avril 1907, à un concert de la même Société. Il n'y est pas encore tout à fait parvenu. Il est même assez curieux d'observer que dans le morceau dont nous parlons, pourtant régulièrement construit, le louable souci de la forme n'empêche pas l'impression de désordre de persister encore, due probablement à de trop fréquentes interruptions, d'un style plus dramatique que symphonique. Malgré tout, le progrès est incontestable. M. Grassi est doué d'une indéniable originalité. Certains passages de son *Scherzo* — celui notamment où le thème est repris en valeurs augmentées — sont déjà d'une sonorité pleine et nourrie, vraiment satisfaisante.

Venait ensuite une mélodie pour chant et orchestre de M. Boyé : *Epousailles*, sur le poème bien connu d'Emmanuel Signoret : *Monseigneur le Printemps en robe épiscopale...*

Cette page, bien chantée par M. R. Deraine, baryton à la voix chaude et sympathique, témoigne du désir de rendre exactement toutes les nuances du texte poétique. L'auteur y parvient presque toujours. Son inspiration, sinon très personnelle, est du moins très consciencieuse. Elle est servie par des moyens suffisamment adroits.

Parmi les œuvres inscrites à ce programme, les introductions symphoniques des 1er et 2e actes de *La Cathédrale*, ouvrage dramatique de M. Canteloube de Malaret, se distinguèrent par leur excellente écriture orchestrale. L'auteur de ces deux fragments fait preuve d'une sûreté de métier vraiment surprenante chez un tout jeune musicien. Il joint à une technique parfaite le sens du pittoresque et une heureuse abondance d'invention mélodique. Ces rares qualités nous donnent le droit d'être exigeants à l'égard de leur heureux possesseur. Nous lui demanderons donc de contrôler avec soin la valeur des idées musicales qui se présentent à son esprit. Nous lui demanderons également d'apprendre à éviter les développements inutiles, les amplifications oiseuses, qui sans aucun profit encombrent et alourdissent la composition; que M. Canteloube de Malaret se défie, en un mot, de sa facilité ; et nous ne ferons plus aucune difficulté de reconnaître qu'il y a en lui l'étoffe d'un musicien d'avenir.

Plus complexe que les œuvres précédentes, le *Prélude symphonique* de M. Paul Maufret, en raison de son écriture polyphonique très serrée, eut davantage à souffrir du défaut de répétitions. Il est donc difficile de le juger sur cette imparfaite audition. Il nous a paru cependant solidement écrit et sérieusement pensé, en dépit de quelque lourdeur parfois dans l'instrumentation.

Nous ne saurions dire grand'chose de l'*Andante pathétique* de M. Dyck. Ce morceau ne nous a pas plu beaucoup. Mais M. Dyck en avait l'air fort satisfait. Alors, à quoi bon le chagriner ?

N'oublions pas de remercier en bloc l'orchestre qui déchiffra ces œuvres souvent fort difficiles. L'étonnante habileté de lecture de ces parfaits exécutants rend seule possibles de telles auditions.

Moins d'une semaine plus tard, le mardi 19 mai, la Société nationale conviait encore ses abonnés à une nouvelle audition d'œuvres symphoniques, audition dont le programme ne comprenait pas moins de neuf numéros.

La pièce de résistance du concert était la 2e *symphonie en la* de M. Marcel Labey. On a pu reconnaître en cette œuvre, avec plus de certitude encore, la technique élégante et précise qui caractérisait déjà la 1re symphonie du même auteur. M. M. Labey est aujourd'hui un musicien accompli, parfaitement sûr de tous ses moyens. Les pensées musicales, franches, claires, d'une distinction aisée, prennent volontiers un tour rythmique qui permet de rapprocher son style de celui d'Alberic Magnard. Aussi est-ce dans les mouvements vifs qu'il se montre le plus à son avantage. Puisque nous n'avons pas la place d'étudier comme il conviendrait cette œuvre très intéressante, nous voulons au moins signaler tout particulièrement le délicieux *scherzo*, très aéré, tout à fait charmant, grâce à ses rythmes souples et à ses ingénieuses combinaisons de timbres. L'ensemble de la symphonie, en 4 parties, d'une conduite toute classique, développe un thème conducteur exposé dès le début dans une introduction d'une expressive gravité.

Le *Noël* de Mlle M. Grümbach est une bluette sans prétention sur une brève poésie d'une puérilité voulue mais un peu insignifiante. L'emploi de l'orchestre n'était peut-être pas suffisamment motivé par un sujet aussi menu. Du moins l'auteur a-t-elle fait preuve d'intelligence en orchestrant cette miniature avec simplicité. Mme Jane Bathori la détailla avec sa perfection habituelle.

Le charme que nous avons trouvé au poème symphonique de M. Henri Mulet : *Dans la Vallée du Tombeau*, nous eût paru moins languissant si le musicien n'eût pas tant abusé du même thème, et réalisé avec moins de gaucherie ses intentions pittoresques.

Son évidente sincérité est digne d'estime, mais nous lui préférons celle de M. Tournemire, plus vivante, plus primesautière, encore qu'elle nous déconcerte souvent par les écarts d'une originalité un peu âpre qui n'est pas sans aller quelquefois jusqu'aux suprêmes limites qui la séparent de la bizarrerie. Sa *Rhapsodie* pour piano et orchestre n'en contient pas moins des parties fort réussies. Elle fut très bien exécutée par M. Ermend Bonnal, remplaçant au dernier moment M. Joh-Vijsman.

Nous connaissons de M. Paul Ladmirault des pages meilleures que son *Prélude*

du 2e acte de *Myrdhin*. Le plus grave défaut de cette musique, par ailleurs ni banale ni dénuée de séduction, réside, si l'on peut ainsi dire, dans l'exagération des chatoiements. L'abus constant d'un trop grand nombre de sonorités simultanées finit par fondre les teintes en une sorte de grisaille, au détriment de l'impression de fraîcheur que l'auteur se proposait manifestement de nous faire éprouver.

Nous passerons sur le *Scherzo* de M. H. Woolett, musique d'une consistance un peu trop facile, pour arriver à l'une des œuvres les plus intéressantes de ce concert : *le Sommeil de Canope*, poème pour chant et orchestre, sur les vers d'Albert Samain, mis en musique par M. Gustave Samazeuilh. Tout en suivant pas à pas le texte du poète, la musique de M. Samazeuilh s'efforce d'en varier l'expression. Elle l'élargit et, vers le milieu, l'exalte en une progression d'une réelle grandeur. On doit louer sans réserve dans ce morceau une richesse de sonorités qui témoigne d'une entente parfaite des multiples ressources de l'orchestration moderne. Sous la direction de V. d'Indy, l'œuvre de M. Samazeuilh fut déclamée avec ampleur par Mme Lucienne Bréval.

Le talent de M. Mondain mit en pleine valeur l'agrément de la pièce de M. Guy Ropartz ayant pour titre *Pastorale et Danses*, pour hautbois et orchestre, œuvre bien venue et d'une habile facture.

Enfin on a beaucoup applaudi et avec juste raison le *Finale* de la symphonie en *la* de M. Paul le Flem. Digne pendant de l'*Andante* exécuté l'an dernier, ce morceau plein de vie ardente, de franche gaîté, d'exubérante jeunesse, fut dirigé par son auteur avec un entrain communicatif.

Au total une séance remarquable, du plus vif intérêt.

Hippolyte et Aricie à l'Opéra. — Bien que les manifestations de l'art dramatico-lyrique ne rentrent pas dans notre rubrique, nous avons par exception le devoir de dire quelques mots au sujet de la reprise d'*Hippolyte et Aricie* sur la scène de notre Académie nationale de musique.

L'initiative artistique des nouveaux directeurs de l'Opéra est venue apporter une éclatante consécration aux efforts continués avec tant de persévérance par la *Schola* dans le but de remettre en honneur la musique de Rameau. Le choix de M. V. d'Indy pour diriger les répétitions doit être considéré comme un hommage rendu à la qualité de ces efforts.

Dans son ensemble, cette reconstitution fut très satisfaisante. Le personnel de l'Opéra, avec une bonne volonté dont il n'est que juste de le remercier, s'efforça de se plier aux exigences d'un style absolument nouveau pour lui. M. Delmas fut un Thésée plein de noblesse, Mlle Gall, une Aricie tendre et charmante. Dans le personnage de Phèdre, Mme Bréval, dévorée de fureur jalouse, sut trouver des accents et des attitudes d'une merveilleuse puissance tragique. Quant au rôle du malheureux Hippolyte, il était tenu par M. Plamondon, spécialement engagé pour ces représentations. Ses timidités mêmes d'acteur débutant convenaient à son personnage et ne furent point sans grâce. Mais par où il surpassa tous ses partenaires, ce fut par sa façon de chanter, parfaitement conforme à l'esprit du récitatif de Rameau.

Les chœurs manquèrent une fois ou deux de justesse ; le trio des Parques... passons ; les divertissements si nombreux dans cette partition ne concordaient peut-être pas suffisamment avec le sens de la musique. En revanche, une mise en scène très élégante témoignait d'un bon goût et d'un souci décoratif dont notre première scène lyrique était privée depuis un temps immémorial.

Un succès durable viendra-t-il récompenser la nouvelle direction de la peine qu'elle s'est donnée pour monter cet ouvrage ? Ces aventures mythologiques accommodées au goût du XVIIIe siècle par l'abbé Pellegrin paraissent bien éloignées de la sensibilité de nos foules modernes. Pourtant le charme des ballets, les beautés du 3e acte et du 4e devraient suffire à toucher tous les cœurs. On ne sait que penser. Nous verrons bien. En attendant, nous aurons eu la joie de voir revivre, ne fût-ce que pour un temps trop court, un des plus purs chefs-d'œuvre de l'art français.

Albert Groz.

BIBLIOGRAPHIE

L. D. S. : **Le chant de la sainte Eglise : histoire, théorie, pratique,** in-12 de 272 pages. Paris, Poussielgue ; Namur, Wesmaël-Charlier, 3 fr.

Ce petit livre est un résumé général, dans une forme agréable à lire, de tout ce que les recherches sur l'histoire, la théorie et la pratique du chant grégorien nous apportaient de certain, au moment où S.S. Pie X faisait connaître sa volonté sur la remise en honneur des vieilles mélodies (1904). Quelques notes ajoutées ont mis au point le récit des actes officiels sur ce sujet. L'auteur se défend d'avoir voulu faire un travail savant : il est destiné à éclairer les esprits qui demandent à être mis au courant, et pourra rendre des services en bien des cas.

Dom Lucien David : **Les grandes abbayes de l'Occident,** in-4° de XII et 475 pages, avec de nombreuses illustrations. Desclée, de Brouwer et Cie.

Voici un beau et bon volume, où la science et le cœur d'un moine bénédictin se sont réunis pour présenter sous une forme claire et élégante l'histoire et la description des principales abbayes de l'Occident, les plus grandes par la renommée, l'antiquité ou la science. C'est avec un grand charme que se lisent ces notices toujours captivantes, dans lesquelles Dom David s'est efforcé de résumer les détails les plus intéressants pour l'histoire religieuse, sociale et artistique de ces grandes abbayes.

Georges Loth : **Salve regina,** à 4 voix égales En vente par correspondance chez M. Loth, 5, rue Tatin, Louviers (Eure), 1 fr. 50 net : **Litanies de la sainte Vierge,** chant alterné, unisson et 4 voix ; **Litanies du Sacré Cœur,** *id.*, même édition, chacune : 0 fr. 50.

Œuvre très forte et très intéressante, d'un profond sentiment, pour quatre voix d'hommes ; elle n'est pas cependant à la portée de tous les chœurs, et son exécution demande de bons chanteurs. Les modulations et formes modernes des agrégations harmoniques y sont fort bien amenées, sans heurts, et de l'ensemble se dégage une belle impression. Par contre, les Litanies sont fort simples, et conçues dans le style liturgique, destinées qu'elles sont à alterner, s'il en est besoin, avec les récitatifs ordinaires. Elles sont conçues dans la forme brève, sans les répétitions des acclamations du début, et réunissent trois invocations sous un seul *miserere nobis* ou *ora pro nobis*. Il aurait été bon d'indiquer en tête les circonstances liturgiques dans lesquelles cette façon de faire est autorisée.

Vincentio Goicoechea : **Messe,** à 4 voix, pour les dimanches d'Avent et de Carême, 2 fr. 50 ; **Miserere,** à 4 voix et 6 voix égales et inégales, alternant avec le chant liturgique, 3 fr. ; **Ave Maria,** à 4 voix d'hommes et orgue, 1 fr. 50 ; **Christus factus est,** à 5 voix inégales, 1 fr. 25. Chez Lazcano y Mar, plaza Nueva, 7, Bilbao (Espagne).

Nous sommes heureux d'annoncer les belles œuvres de M. l'abbé Goicoechea, qui, avec M. l'abbé J. Valdès, dont nous éditons des compositions, représente la jeune école religieuse du nord de l'Espagne. Ces pièces sont toutes d'une grande

pureté d'écriture, et unissent très heureusement les procédés anciens et les formes modernes. Elles sont très pratiques pour les chœurs ayant l'habitude de chanter *a cappella*.

R. P. Otano, S. J. : **Christus factus est**, à 3 voix mixtes ; **Miserere**, à 3 voix mixtes et orgue. 2 fr. 25. Même éditeur.

Également intéressantes sont ces compositions polyphoniques du P. Otano, de qui nous avons déjà loué d'excellents cantiques et des noëls. Le *Miserere*, comme le précédent, destiné à être alterné avec le chant liturgique, en rappelle, à l'occasion, très heureusement les thèmes.

P. L. Bonvin, S. J. : **Missa in honorem B. Mariae Virginis**, à 4 voix inégales et orgue, 3 marks (4 fr. 50). Schwann, à Düsseldorf.

Très bonne composition, mélodique et contrapontique à la fois, très pratique pour les petites maîtrises chantant à quatre parties. On peut la demander au Bureau d'édition de la *Schola*.

Stehle : **Magnificat**, à 3 voix égales et orgue ; même éditeur, 80 pfenn. (1 fr.)

M. Stehle est un compositeur estimé, et dont plusieurs pièces sont à recommander. Il nous paraît qu'il s'est cette fois égaré. Bien qu'écrit sur le thème liturgique du 8e ton, ce *Magnificat* est d'une écriture trop « lâchée » et visant trop à l'effet pour que nous puissions le louer.

J. Van Schaik : VII **Tantum ergo** pour diverses voix, opus IX ; XV **Salutation angélique**, opus Va, Vb, Vc ; **Te Deum**, à deux chœurs, huit voix et orgue. Utrecht (Hollande), chez J. R. van Rossum.

M. l'abbé Van Schaik, dont un *O quam suavis est* figure dans le « Recueil » édité à la *Schola* par M. le chanoine Chaminade, est un des premiers compositeurs hollandais de musique d'église. Les œuvres de cet auteur que nous annonçons aujourd'hui ne sont pas toutes récentes ; elles sont toutes à examiner, et nous les rapprocherons volontiers, tant pour la diversité des dispositions vocales, le charme du chant et les solides substructions, des compositions de M. l'abbé Perruchot. Nous recommandons chaleureusement ces fascicules, où on trouvera, de l'*Ave Maria* et du *Tantum ergo*, des compositions pour toutes les forces et tous les genres de chœur, avec ou sans orgue, à deux, trois, quatre voix, égales ou inégales.

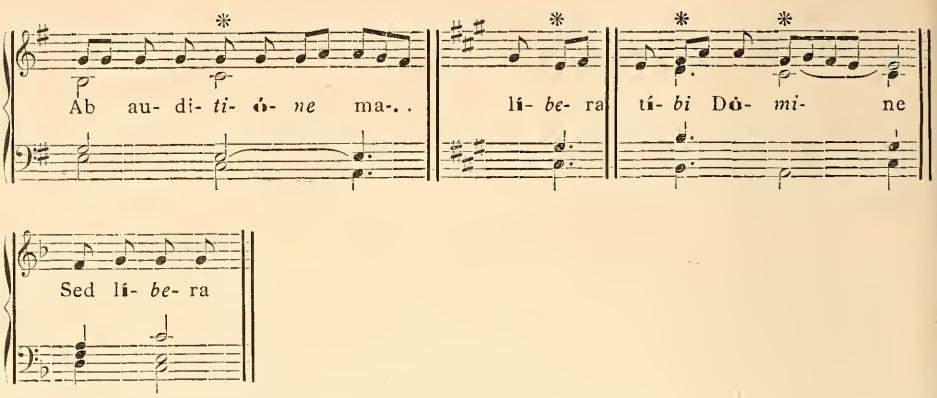
Le *Te Deum*, composé pour le cinquantenaire du rétablissement de la hiérarchie catholique en Hollande, est un remarquable exemple de la façon dont cette hymne célèbre peut être traitée. Elle demande un nombreux personnel. Tantôt les deux chœurs alternent, tantôt ils se réunissent en doublant leurs parties, ou en enrichissant la polyphonie de leurs huit voix. Un très heureux emploi est fait d'un double quatuor vocal de soli, et donne de la clarté au milieu de l'alternance des versets. L'accompagnement d'orgue est toujours discret, jamais chargé, et, sans s'astreindre à reproduire rigoureusement les voix, il en maintient toute la trame harmonique.

L'Organista moderno, dont nous avons déjà parlé (voir no de novembre 1907, page 263), a fait paraître de nouveaux fascicules contenant des pièces diverses ainsi que des versets pour le *Magnificat* qui ne sont pas mauvais en eux-mêmes, musicalement parlant, mais n'ont aucun rapport avec la tonalité grégorienne.

Ignace Müller : **Chant Requiem and Libera** (Vatican Version), harmonized. 60 cents. (3 fr.). Chez Fischer et Cie, New-York.

Nous ne parlerons de cette transcription et de cette harmonisation que pour signaler jusqu'où va l'esprit de système subjectif qui anime certains grégorianistes. La théorie qui met à toute force un *ictus* sur la première note de chaque neume ou sur les thésis, entraîne à de véritables incompatibilités musicales et antiartistiques.

On en arrive à harmoniser de nombreux passages à rebours de ce que le sentiment rythmique fait ressortir. Qu'est-ce que :



Absurde ! antirythmique ! antiartistique ! Ce n'est plus du rythme grégorien, c'en est la contrefaçon.

NOTRE SUPPLÉMENT

Misericordias Domini, pour voix d'hommes, du Dr P. Wagner.

Motet facile et d'un excellent effet, dont nous reparlerons à propos du nouveau trimestre des publications du *Répertoire moderne*. Il aura certainement un très grand succès.

HENRI NOËL.

LES REVUES (articles à signaler) :

Revue musicale, 1er juin. — Raouf Yekta : Musique orientale (suite). — Lenoël-Zevort : Le chanteur : défauts contre lesquels on doit se prémunir en chantant. — 15 juin. G. Allix : Diverses déterminations de la gamme majeure.

Revue du chant grégorien, mai-juin. – D. Pothier : L'alleluia *Veritas de terra orta est*, de l'ancienne liturgie de l'Église de Lyon.

Bulletin français de la S. I. M., juin. — Henri Prunières : Lecerf de la Viéville et l'esthétique musicale classique au XVIIe siècle.

Lemouzi (revue franco-limousine), juin. — J. Plantadis : Nos Musiciens : Blanche Selva. — J.-B. Chèze, L. Branchet et J. Plantadis : Chants populaires du Limousin.

Die Kirchenmusik, juin. — P. L. Bonvin, S. J. : Les innovations théoriques dans un système subjectif de plain-chant [à propos des théories de Dom Mocquereau]. — Dr K. Weinmann : L' « humour » dans les œuvres de Josquin de Prés.

Rassegna gregoriana, mai-juin. — Y. Delaporte : Les hymnes du Bréviaire romain de Pie V à Urbain VIII ; une réforme de l'hymnaire au début du XVIIe siècle.

Musical Times, juin. — Chants populaires et danses anciennes (avec reproductions d'estampes et de miniatures). — Encartage : *O Lord, the maker of all thing*, antienne à 4 voix composée par Henri VIII.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

269, rue Saint-Jacques — PARIS (Ve)

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS PARUES

Répertoire moderne

SÉRIE DE CHANT

Nos			PRIX NETS Partit. avec accompt	PRIX NETS Partit. de chœur
81	C. Boyer (Chanoine).	**Salut** à 4 voix mixtes. I Peccavi super numerum. II. Porta caeli et stella maris es. III. Tu es Petrus. IV. Tantum ergo. V. Laudate Dominum.	3 »	0 60
81 bis	—	**Laudate Dominum** (extr. du précédent).	1 50	0 20
89	Brun (Abbé).	**Deux motets au Saint-Sacrement**. I. Ecce panis, à 4 voix mixtes. II. O salutaris, à 3 voix mixtes.	1 50	0 25
85	Canton (Léon)	**Ave Maria**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
84	—	**Salve Regina**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
87	Gastoué (Amédée).	**Deux motets** à 3 voix mixtes. — I. Pie Jesu. – II. Ecce panis	1 50	0 25
88	Perruchot (Abbé).	**Litanies de la T. S. Vierge**, à 2 voix égales, ou 3 et 4 voix mixtes.	2 »	0 40
83	—	**O sacrum convivium**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
82	—	**Pie Jesu**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
86	Valdès (Abbé J.)	**Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes.	1 50	0 20

SÉRIE D'ORGUE

			PRIX NETS
15	Canton (Léon).	**Versets en ré**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium).	1 25
1	—	**6 versets du 8e ton**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium)	1 50
22	Saint-Requier (Léon)	**2 petites pièces**, pour harmonium. — I Communion. — II. Offertoire.	1 50
21	La Tombelle (F. de).	**Fantaisie**, sur deux thèmes (profane et grégorien) (Chanson de Nougolhayro-Hymne de l'Avent).	3 »

Chant populaire

		PRIX NETS Partit. avec accompt	PRIX NETS Sans accompt
Brun (Abbé).	**Cantiques et Cantilènes**. 1er Cahier. — I. O Vierge très belle. — II. Nous te louons. — III. Gloire aux Chérubins. — IV. Au Verbe fait chair. — V. Je vous salue Marie. — VI. Vierge d'espérance. — VII. Avant la communion.	2 »	0 50 par 10 ex. 0 30
Bruneau (Abbé).	**Ave maris stella**. — Cantique à la sainte Vierge.	0 75	
Beethoven.	**Chant élégiaque**, à 4 voix mixtes, avec traduction latine.	2 »	
	Parties de chœur	0 40	
Bréville (P. de).	**Prières d'Enfant**. Le Signe de la Croix... Notre Père... Je vous salue Marie... Souvenez-vous. . Le Signe de la Croix, piano et chant	2 50	
Selva (Blanche).	**Le Rosaire** (extrait de « l'Église habillée de feuilles », de Francis Jammes), piano et chant.	3 50	

Dépôt des Éditions Schwann de Dusseldorf; M. Capra de Turin. (Envoi franco des Catalogues.)

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

Rec'd
SEP 15 1908

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 8

Août

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Collection du "Chant Populaire"

A L'ÉGLISE

et dans les Confréries et Patronages

publiée par les soins et sous le contrôle de la "Schola Cantorum"

Cette collection comprend deux séries, l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes français (cantiques, chants de fête et marches). Il paraît 10 à 12 livraisons par an, auxquelles on peut souscrire d'avance pour le prix de 1 franc la livraison, avec accompagnement, c'est-à-dire avec 50 o/o de remise, chaque livraison étant marquée 2 francs net.

Le Bureau d'édition engage vivement tous les directeurs des maîtrises ou de confréries et patronages et les personnes s'occupant d'œuvres de jeunesse à souscrire à cette collection, qui sera pour eux d'un usage précieux.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres

Envoi franco du Catalogue détaillé

BIAIS FRÈRES & Cie, ÉDITEURS

74, rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Graduale Romanum, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Graduale* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . 6 »
Franco 6 85

A. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (3 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broché. 0 75
Franco poste. 0 90
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge. 1 25
Franco poste. 1 40

B. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. 0 25
Franco poste. 0 35
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile. 0 40
Franco poste. 0 55

C. — **Ordinaire de la Messe**, d'après l'édition Vaticane. ÉDITION SPÉCIALE, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. 0 25
Franco poste. 0 35
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. 0 40. — Franco poste. 0 55

Accompagnement d'Orgue de l'« Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* », et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »** extraits de l'*Ordinarium Missae* de l'édition Vaticane, composé par le Dr P. WAGNER, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . 5 »
Franco 5 50

Quatorzième Année | N° 8 | Août 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269* PARIS (Ve)	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.		Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14* GAND (Belgique)	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.		

Le numéro : 0 fr. 60 sans encartage ; 1 fr. avec encartage.

SOMMAIRE

Le Graduel vatican : sa mise en usage. . . . . . Amédée Gastoué.
Nouvelles musicales.
Études de musicopédie platonicienne (suite et fin). . . . . . Yves Langloys.
L'Édition Mutuelle de la Schola. . . . . . Albert Groz.
Bibliographie : l'Introduction à la paléographie musicale byzantine de M. A. Gastoué. . . . . . Pierre Aubry.
Les Revues. — Notre supplément. . . . . . La Rédaction.

Le Graduel vatican, sa mise en usage

Depuis que le Graduel romain de l'édition Vaticane est sorti des presses, les exemplaires en ont rapidement été enlevés par les amis du chant sacré, impatients de juger par eux-mêmes du premier volume complet de l'édition officielle des mélodies liturgiques achevée par Dom Pothier et ses collaborateurs, sur l'ordre de Sa Sainteté.

On sait que la typographie vaticane, pour éviter tout ce qui aurait pu ressembler, de la part de l'Église, à un acte de commerce, ne recevait pas les souscriptions. Les volumes brochés ont été, par les soins du directeur de cette typographie, M. le commandeur Scotti, envoyés aux divers éditeurs liturgiques qui avaient demandé le droit de reproduction ; ce sont donc les diverses maisons qui, déjà, avaient réédité l'*Ordinarium Missae*, le *Commune Sanctorum*, la *Missa pro defunctis*, qui sont aussi dépositaires de l'édition-type. D'ailleurs, les chefs de ces maisons ont commencé la réimpression des mélodies du Graduel d'après leurs propres moyens, et, avant peu de temps, nous en aurons plusieurs rééditions à annoncer.

En plusieurs diocèses, où les éditions particulières en usage précédemment étaient épuisées, les évêques ont prescrit l'adoption du Graduel vatican dans le plus bref délai possible.

Dans d'autres églises, liées par des engagements envers leurs libraires

diocésains, la question pratique subira de ce fait un peu de retard : en tout cas, ces éditions n'étant plus réimprimées, les réassortiments de livres de chant se feront nécessairement au moyen du nouveau Graduel publié pour l'usage commun. La base canonique, pour son adoption et sa mise en usage, est l'acte par lequel le Saint-Siège a communiqué à tous les évêques et aux autres Ordinaires les divers décrets rendus précédemment sur ce sujet, qui reçoivent ici une nouvelle confirmation.

Le nouveau décret, en forme de Lettre de la Congrégation des Rites, insiste surtout sur ces points : 1° il n'est plus permis d'imprimer ou de réimprimer une édition des chants du Graduel qui différerait de la Vaticane ; 2° toute autre édition devra être remplacée par la Vaticane le plus tôt possible ; 3° toute concession antérieure en faveur de quelque autre édition n'a désormais plus de valeur ; 4° les chants des Propres diocésains devront être mis en harmonie avec les mélodies de l'édition Vaticane. Ce décret est accompagné de ceux du 11 et du 14 août 1905, du 14 février 1906 et du 7 août 1907. En voici le texte complet et la traduction :

DÉCRET OU LETTRE DE LA CONGRÉGATION DES RITES AUX ARCHEVÊQUES, ÉVÊQUES ET AUTRES ORDINAIRES SUR L'ÉDITION TYPIQUE VATICANE DU GRADUEL ROMAIN

Postquam Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X Motu proprio *diei* XXII *novembris* MCMIII *sacram musicen reformari mandavit; ut coeptum opus, qua par est ratione, absolveretur, decrevit* Motu proprio *diei* XXV *aprilis* MCMIV *ut* typica *editio librorum cantum Gregorianum continentium in vulgus prodiret typis Vaticanis : qua editione antiquo usu recepti Ecclesiae concentus pristinae integritati ac puritati redderentur, in eum potissimum finem, ut Romanae Ecclesiae ceterisque Romani ritus Ecclesiis communem liturgicorum concentuum probatum textum suppeditaret.*

Quare iuxta hanc Summi Pontificis voluntatem, typica editio Gradualis Romani, *numeris omnibus feliciter absoluta, modo in lucem prodit.*

Quoniam vero ad Rmos locorum Ordinarios pertinet eiusmodi Gradualis usum ac diffusionem promovere ac regere apud clerum et populum sibi commissos ; Sacra Rituum Congregatio, de mandato Sanctissimi Domini Nostri, animadvertendas proponit iisdem Rmis Ordinariis normas et mandata praecipua circa huiusce typicae editionis introductionem, eiusque novas typographicas impressiones, quae fiant ab editoribus, facul-

Après que Notre T. S. P. le Pape Pie X, par un *Motu proprio* du 22 novembre 1903, eut ordonné la réforme de la musique sacrée ; pour que l'œuvre entreprise s'accomplît de la manière la plus convenable, il décida par un *Motu proprio* du 25 avril 1904 qu'une édition typique des livres contenant le chant grégorien serait publiée à l'imprimerie vaticane : cette édition rétablirait les mélodies traditionnelles de l'Église dans leur intégrité et leur pureté primitives, dans le but surtout de procurer à l'Église romaine et aux autres églises du rit romain un texte commun et sûr des mélodies liturgiques.

C'est donc conformément à cette volonté du Souverain Pontife que l'édition typique du Graduel romain, heureusement achevée et parfaite en tout point, paraît maintenant.

Comme c'est aux Rmes Ordinaires des lieux qu'il appartient d'ordonner et de diriger la mise en vigueur de ce Graduel et sa diffusion dans le clergé et le peuple qui leur sont confiés, la S. C. des Rites, par ordre de Notre T. S. Père, met sous les yeux des mêmes Rmes Ordinaires, comme méritant leur attention, les règles et les prescriptions principales concernant l'introduction de cette édition typique et

les réimpressions typographiques faites par les éditeurs qui en ont obtenu l'autorisation du Siège Apostolique, à savoir les décrets de cette S. Congrégation en date des 11 et 14 août 1905, du 14 février 1906 et du 7 août 1907.

Du premier de ces documents il suit : 1° que l'édition Vaticane du Graduel, ou toute autre qui la reproduit selon les règles et sous les conditions déterminées, doit remplacer les éditions qui sont actuellement en usage ; 2° que les Rmes Ordinaires ont le devoir de faire réformer le Propre de leur diocèse, pour le mettre en harmonie avec les mélodies grégoriennes de l'édition typique vaticane.

Le dernier décret prescrit l'usage de ce Graduel dès maintenant, de telle sorte que toutes les éditions qui servaient jusqu'à présent — sans en excepter celle qui est appelée *médicéenne* — doivent être remplacées le plus tôt possible par l'édition Vaticane ou par une de ses réimpressions faites selon les règles. Les autres éditions du Graduel qui diflèrent de l'édition typique ne peuvent donc plus être imprimées, et bien moins encore recevoir l'approbation des Rmes Ordinaires. Quant aux bienveillantes concessions qui auraient été accordées avant que l'édition typique entière du Graduel fût publiée, elles n'ont désormais absolument aucune valeur contre les susdites prescriptions générales.

Enfin, pour réaliser plus facilement la restauration du chant traditionnel, outre qu'il sera utile, avec l'aide de la Commission diocésaine, d'encourager tous ceux qui ont volontiers à cœur de répondre aux intentions et aux désirs du Souverain Pontife, rien assurément ne sera plus efficace que si les Rmes Ordinaires veillent avec le plus grand soin à ce que l'exécution des mélodies sacrées se fasse, dans les cathédrales et les principales églises, avec une telle intégrité et perfection qu'elle soit le type et le modèle pour les autres.

Il faut en outre que ceux qui sont choisis pour l'office de chantre soient réellement doués des qualités convenables et qu'ils aient subi avec succès un examen de capacité. Cela doit s'appliquer encore davantage au maître de chœur ou, comme on dit, au préfet de musique, qui a besoin de posséder toute l'autorité nécessaire pour remplir son office, conformément

tate impetrata ab Apostolica Sede, scilicet decreta huius S. Congregationis d. d. XI *et* XIV *augusti* MCMV, XIV *februarii* MCMVI, *et* VII *augusti* MCMVII.

Porro e primo eiusmodi documentorum colligitur 1° Vaticanam editionem Gradualis, vel quamlibet aliam quae legitime statisque sub conditionibus eamdem typicam referat, substitui debere editionibus, quae modo adhibeantur : itemque 2° ad Rmos Ordinarios pertinere munus efficiendi ut suae cuiusque dioecesis Propria sic restaurentur, ut conformia reddantur, Gregorianis concentibus typicae Vaticanae editionis.

Per novissimum decretum hic et nunc ita praescribitur usus huius Gradualis, ut quibuslibet editionibus (minime excepta, quae Medicea *vocatur) huc usque adhibitis, quamprimum substituenda sit editio Vaticana, vel eius legitime peracta nova impressio : ideoque ceterae Gradualis editiones a typica discrepantes, rursus imprimi nequeunt, multoque minus a Rmis Ordinariis approbari. Quae vero, antequam integra typica Gradualis editio prodiret, benignae datae fuerint concessiones, nullimode prorsus contra memoratas universales praescriptiones debent praevalere.*

Denique ad cantus traditionalis instaurationem facilius exsequendam, praeterquam quod iuverit (adjuvante Commissione *uti vocant dioecesana) animos adiicere eorum quotquot Summi Pontificis menti ac beneplacito libenter cupiant respondere, nil procul dubio magis efficax erit, quam si vigilantissime intendant Rmi Ordinarii, ut exsecutio sacrorum concentuum in cathedralibus et potioribus Ecclesiis adeo fiat plena ac perfecta, ut forma et exemplar ceteris habeatur.*

Oportet insuper, ut qui ad Cantoris *officium eliguntur, congruis dotibus revera sint praediti et superato idoneitatis periculo probati, quod multo magis dici debet de chori Magistro seu de* Praefecto musicae *uti aiunt, qui necessaria polleat auctoritate ad suum implendum officium iuxta Summi Pontificis praecepta de musica sacra et cantu Gregoriano instaurandis.*

Voluit autem Sanctitas Sua praesens decretum a Sacra Rituum Congregatione expediri, et Rmis Archiepiscopis, Episcopis aliisque locorum Ordinariis notum fieri; contrariis non obstantibus quibuscunque, etiam speciali mentione dignis. Die VIII *aprilis* MCMVIII.

aux prescriptions du Souverain Pontife sur la restauration de la musique sacrée et du chant grégorien.

Sa Sainteté a voulu que le présent décret soit expédié par la S. C. des Rites et qu'il soit notifié aux Rmes Archevêques, Évêques et autres Ordinaires des lieux, nonobstant toutes choses contraires, même dignes d'une mention spéciale. Le 8 avril 1908.

SERAPHINUS Card. CRETONI, *S. R. C. Praefectus.*

L. ✠ S.

† DIOMEDES PANICI, Archiep. Laodicen., *S. R. C. Secretarius.*

On voit donc que ce décret, très formel, intéresse la musique sacrée tout entière, et nous soulignons spécialement le passage qui a trait aux qualités à exiger des chantres et des maîtres de chapelle. Pour la mise en usage canonique du Graduel, ce document complète ceux que nos lecteurs connaissent déjà. La publication du nouveau livre des chants de la messe, préparée depuis longtemps, entre donc dès à présent dans la pratique liturgique ; les conditions dans lesquelles son adoption se fera sont laissées à la discrétion des Évêques, juges des conditions particulières de chaque église.

***

A partir donc du moment où l'édition vaticane devient d'usage pratique, il est aisé d'avoir, pour les chants de la liturgie solennelle, une unité difficile précédemment à obtenir.

A côté des différences d'éditions qui, en beaucoup de lieux, gênaient la pratique du chœur, il y avait aussi, en effet, les leçons musicales défectueuses des récitatifs liturgiques des officiants. Or, surtout en France, à moins d'une formation spéciale, les prêtres, diacres, sous-diacres ou lecteurs, sont encore habitués à des formules incorrectes, ou plus ou moins de tradition orale, pour les oraisons, les préfaces, les lectures. Bien souvent, il nous est arrivé d'assister à une messe aux mélodies se déroulant dans toute leur archaïque saveur, exécutées d'après les principes les plus purs de l'école bénédictine, tandis que l'épître ou l'évangile étaient dits d'une manière telle, que leur lecture modulée causait comme une rupture vive dans l'ensemble magnifique de la célébration musicale de la liturgie.

Et, à ceux qui nous interrogeaient, quels principes certains donner ?

Désormais, il n'en sera plus de même. Comme les livres des chantres, ceux du prêtre ont subi les corrections nécessaires. Le missel a été mis en harmonie avec le graduel : pour les missels même déjà imprimés, on a publié le fascicule des chants que ce livre doit contenir : préfaces, oraisons solennelles du vendredi saint, *Exsultet* du samedi saint, les intonations du *Gloria* et du *Credo*, celles de l'*Ite missa est*, du *Benedicamus* : un appendice donne, avec l'intonation des chants *ad libitum* pour

l'ordinaire de la messe, le récitatif solennel des préfaces, que la plupart des missels modernes ne contenaient pas.

Le Graduel, avec ses tons communs des oraisons et des lectures, est complété ainsi, et toute l'ordonnance musicale de la messe pourra de cette manière retrouver son unité ancienne et vraiment traditionnelle de style et de composition.

Une seule lacune subsistera momentanément : les chants des Propres diocésains, à de rares exceptions près [1], n'existent qu'en des éditions d'une valeur plutôt faible, et n'ayant trop souvent du plain-chant romain que le nom et une vague apparence, due à la forme des caractères. Mais déjà NN. SS. les Évêques s'en sont préoccupés, et la correction musicale prochaine de ces Propres entraînera peut-être, espérons-le, une correction littéraire et historique des plus désirables. D'ailleurs, le supplément *pro aliquibus locis* contient un grand nombre de chants de messes usitées en beaucoup d'églises ; nous donnons en note la liste de ces fêtes [2].

Afin d'aider, autant qu'il est en notre possibilité, l'adoption du Graduel Vatican, la *Tribune* commencera prochainement toute une série d'*études pratiques* sur ce sujet.

On voit donc que la patiente et ferme volonté de Pie X poursuit méthodiquement la restauration du chant liturgique. Encore un peu de temps, et la publication du second tome de l'Édition Vaticane, l'antiphonaire diurnal, permettra de compléter la restitution entière des offices du jour.

Amédée Gastoué.

1. Luçon, Montpellier, Besançon, etc.

2. Il comprend les fêtes suivantes qui, sans être célébrées partout, intéressent nombre d'églises : sainte Maison de Lorette ; Attente de l'enfantement ; sainte Famille ; Epousailles de la sainte Vierge ; Bienheureuse Jeanne de Valois ; Fuite en Egypte ; Prière de Notre-Seigneur ; Flagellation ; Couronne d'épines, et les autres fêtes des vendredis de Carême ; saint Gabriel ; saint Benoît Labre ; Notre-Dame du Bon Conseil ; saint Jean Népomucène ; Notre-Dame Auxiliatrice ; Sacré Cœur (2e office) ; Très Pur Cœur de Marie ; saint Jean-François Regis ; Notre-Dame du Perpétuel Secours ; les saints Souverains Pontifes ; saint Irénée ; saint Alexis ; saint Vincent de Paul ; Maternité, Pureté et Patronage de la sainte Vierge ; Très Saint Rédempteur ; saint Raphaël ; saintes Reliques (2 messes) ; saint Stanislas Kostka ; Médaille miraculeuse ; messe votive pour la propagation de la Foi.

Nouvelles musicales

Les *Nouvelles de la musique d'Église*, comme celles des *Grands Concerts*, chôment durant les vacances, et les faits susceptibles d'intéresser nos lecteurs sont moins nombreux dans l'un et l'autre de ces deux ordres de choses. Nous groupons donc dans une rubrique unique les nouvelles diverses à signaler.

PARIS.

Musique d'église. — Le *Congrès de l'alliance des Grands Séminaires*, qui a réuni les représentants de la majeure partie des diocèses français, sous la direction de Mgr de Ligonnès, évêque de Rodez, a été suivi d'une retraite, et clôturé par un salut, en la chapelle des Carmes, exécuté par les congressistes. Un groupe de MM. les Directeurs de chant de plusieurs grands séminaires formait une *Schola*, à laquelle répondait l'ensemble des assistants. Les pièces de ce salut, soit en chant grégorien, soit en plain-chant plus moderne, furent le suave *Ecce panis* [1] des anciens livres viennois, le beau *Salve Regina* des Oratoriens dans sa version primitive [2], l'*Oremus pro Pontifice* de Dom Pothier, un *Tantum ergo* en forme de choral, l'*Adoremus in aeternum* avec le *Laudate*, sur la mélodie des invitatoires. Malgré la hâte avec laquelle fut improvisée la partie musicale de cette réunion religieuse, son effet fut excellent. Notons que, sur la demande de plusieurs de MM. les Directeurs, la *Schola*, entraînant l'auditoire, prononça le latin... à la latine, abandonnant la détestable prononciation française encore trop usitée.

— Il n'est pas trop tard pour dire le succès qui accueillit, le mois dernier, le concert donné par la *Manécanterie des petits chanteurs à la croix de bois*, au profit de sa colonie de vacances. Le programme, très bien composé, comprenait, comme pièces vocales : *Hic est panis* de Palestrina, l'admirable répons *Jerusalem, surge*, d'Ingegneri, l'*alleluia* grégorien *Veni sancte Spiritus*, le *Tantum ergo* de Vittoria sur le chant espagnol, enfin *Domine convertere* de Roland de Lassus, et *Regina caeli* d'Aichinger. A part quelques faiblesses dans les deux derniers moreaux, que la fatigue excusait, et une certaine raideur dans le verset alléluiatique, tout était bien au point, et l'exécution fut très bonne. Le grand orgue se fit entendre magistralement : M. Tournemire exécuta diverses pièces de Bach, Buxtehude, N. de Grigny ; un quatuor à cordes, formé de MM. Borrel, Raugel, Jenck et Poiré, avec, au piano, Mlle Nun, souleva littéralement l'enthousiasme, par le *concerto pour quatre violons*, de Leonardo Leo, dont la fugue à trois sujets est à la fois une merveille de grâce et de scolastique.

A l'Institut. — La science musicologique vient d'être distinguée par l'Institut : plusieurs récompenses ont été décernées par l'Académie des Inscriptions et par celle

1. Dans les *Principaux chants liturgiques du chœur et des fidèles* (A. Gastoué) ; Ve Poussielgue, Paris.

2. Publié dans la plaquette : *Messe royale de H. Dumont, et plains-chants musicaux*, même éditeur.

des Beaux-Arts, à des œuvres déjà connues de nos lecteurs, et dont les auteurs sont de nos amis ou de nos collaborateurs. Aux Beaux-Arts, une partie du prix Kastner-Boursault a été attribuée à M. J. Combarieu, pour ses études sur *la Musique et la Magie* ; aux Inscriptions, le prix Saintour a été partagé entre MM. l'abbé Villetard, pour *l'Office de Pierre de Corbeil*, R. P. J. Thibaut, pour *l'Origine byzantine de la notation neumatique*, et A. Gastoué, pour *les Origines du chant romain*.

C'est là un succès important pour la musicologie : c'est la première fois, en particulier, que des ouvrages d'histoire musicale sont jugés dignes d'être admis à concourir à l'Académie des Inscriptions.

On ne manquera pas de remarquer que ces trois ouvrages forment les tomes II, III et IV de la *Bibliothèque Musicologique* publiée par notre excellent confrère et ami M. Pierre Aubry, et qui se trouve ainsi couronnée avec les ouvrages qui la représentaient.

Nos plus vives félicitations.

Au Conservatoire. — Nous sommes heureux de mentionner que, parmi les membres des jurys des concours de fin d'année, M. Gabriel Fauré a appelé à siéger plusieurs des professeurs ou amis de notre Schola. Pour l'examen des classes de contrepoint, nous avons en effet relevé parmi les noms des juges, ceux de MM. P. de Bréville, M. Emmanuel et Ch. Tournemire. Cet examen a mis en relief les classes de MM. Caussade et Gedalge, vraiment très remarquables ; il comportait une triple épreuve : 1° un contrepoint fleuri à quatre parties ; 2° un choral à quatre voix ; 3° le développement instrumental, pour quatuor à cordes, d'un thème donné. Presque tous les élèves témoignent d'une grande expérience : il y a là un bel enseignement conservatorial que nous nous plaisons à reconnaître.

ROME.

Les orgues de Saint-Pierre. — Dans les dernières semaines, les journaux italiens nous ont apporté des nouvelles diverses et contradictoires concernant un projet de construction d'orgues monumentales à Saint-Pierre du Vatican. A cette occasion, de nombreux articles ont paru dans la presse quotidienne (signalons en particulier celui de M. Widor dans le *Gaulois*) ; voici quelques détails à ce sujet.

La basilique de Saint-Pierre n'est pas dépourvue d'orgues, et, depuis le xve siècle, époque où ces instruments furent habituellement introduits dans les églises, d'excellents organistes s'y firent entendre ; la renommée de Frescobaldi, comme exécutant et compositeur, au début du xviie siècle, est assez connue pour qu'il soit inutile d'y insister. Mais les orgues employées dans la basilique n'ont jamais été que de dimensions restreintes, et n'ont guère servi qu'aux offices ordinaires du chapitre vatican. Dans les offices pontificaux, on le sait, l'usage de l'orgue n'a jamais été admis, non plus que celui des autres instruments, au moins pour l'accompagnement. Depuis la renaissance l'habitude s'est introduite, à l'entrée et à la sortie du cortège pontifical, ainsi qu'à la consécration, de faire entendre les fameuses — et si surfaites — trompettes d'argent, d'un effet plutôt faible dans l'immense église.

Déjà, en vue du premier jubilé de Pie IX, le grand facteur français Cavaillé-Coll avait conçu et lancé le projet d'orgues colossales destinées à Saint-Pierre. Son projet, toutefois, avait de graves inconvénients : conformément à l'usage qui s'est établi en France depuis deux siècles environ, Cavaillé-Coll avait le dessein d'établir l'instrument sur une tribune placée au-dessus des portes d'entrée. Si cette disposition permet en effet aux harmonies de l'orgue de se répandre dans toute la longueur des nefs, elle a le tort appréciable de couper désagréablement la perspective intérieure de la façade, souvent très soignée par les architectes et les décorateurs [1]. Au point de vue musical, dans les très grandes églises, l'inconvénient est

1. D'ailleurs l'inconvénient est encore plus grave avec l'habitude anglaise et belge de placer des grandes orgues sur les jubés, à l'entrée du chœur.

plus grand encore : c'est que l'orgue ainsi placé ne produit sa moyenne d'effets que vers le milieu de l'église, dans la nef, de telle sorte qu'au chœur les sonorités délicates ne se perçoivent pas ou fort peu, avec de perpétuels effets de lointain obligé, d'une fatigante monotonie.

Le projet de Cavaillé fut donc rejeté. Au jubilé de Léon XIII, on en reparla à nouveau, mais ce fut pour l'abandonner encore. Enfin, tout récemment, pour le jubilé sacerdotal de Pie X, l'idée de doter Saint-Pierre d'orgues grandioses reparut. Plusieurs personnes crurent d'abord que c'était la résurrection du projet déjà enterré, et cela donna lieu à des protestations. Mais, cette fois-ci, la chose était différente, et comme nous avons un pape musicien et artiste, Sa Sainteté prit le soin de s'arrêter au projet. La construction de deux instruments fut arrêtée en principe : ils seraient placés en face l'un de l'autre, dans les transepts ou entre deux arcades, de manière à ne pas nuire aux lignes de l'édifice. Un des orgues, d'une très grande puissance, permettrait l'exécution des pièces les plus importantes écrites pour cet instrument, et pourrait servir à soutenir le chant des fidèles aux grandes cérémonies ; l'autre, moins important, serait destiné à l'accompagnement du chœur. Telles sont les grandes lignes du projet. Ainsi mis au point, il apparaît comme parfaitement réalisable, et serait musicalement un progrès, puisque la disposition actuelle de la basilique ne permet pas d'y faire entendre jusqu'ici l'orgue dans de telles conditions.

Par une lettre de la Secrétairerie d'État, le Saint-Père fait remercier d'avance tous ceux qui prendront part à la réalisation de ce projet. Incessamment nous donnerons à nos lecteurs tous les renseignements pratiques sur l'organisation de la souscription.

***

Nécrologie. — Trop tard pour que nous puissions ici en parler plus longuement, — ce sera pour le numéro de septembre, — nous apprenons la mort presque subite, à Rome, de M. le chanoine Alexandre Grospellier, de la S. Congrégation des Rites, consulteur de la Commission de chant grégorien, et l'éminent rédacteur de la vaillante *Revue du chant grégorien*. C'est là une très grande perte pour l'histoire et pour l'art religieux : *Requiescat in pace.*

ÉTUDE DE MUSICOPÉDIE PLATONICIENNE

Les Genres et les Rythmes

(*Suite et fin.*)

XIII

FONDEMENT DU ROLE ÉDUCATEUR DE LA MUSIQUE D'APRÈS PLATON.

Ce n'est pas, comme semble le croire Montaigne [1], simplement « pour procurer de la gaîté et passetemps à la jeunesse de sa cité » que Platon lui fait suivre des cours réguliers de musique ; et Montaigne a encore tort de dire que Platon « semble ne recommander particulièrement la poésie que pour la musique ». La contradictoire est plutôt vraie. La musique, on le sait, n'était que pour la poésie, et c'est ce que la musique a d'utile pour l'éducation, et non ce qu'elle a d'agréable ou de reposant, qui séduit Platon. Il reste donc à expliquer comment ce profond philosophe a pu attribuer un rôle si important, si foncièrement éducateur, à la musique. En voici la raison condensée dans ce syllogisme :

A) L'éducation la meilleure est celle qui fera de l'homme une image fidèle de Dieu (on se souvient que le dieu de Platon veut que sa créature lui ressemble).

B) Or, Dieu a pour attribut, base de tous ses autres attributs, d'être musicien, lui qui a tout créé d'après les lois de l'harmonie [2].

C) Donc, l'homme doit être musicien, lui aussi, afin de ressembler à Dieu. Le rôle primordial de l'éducation sera donc de le rendre musicien.

Mais qu'on y prenne garde : le mot « musicien », dans Platon, a un sens bien plus compréhensif que celui qu'on lui donne généralement. Le musicien de Platon n'est pas seulement celui qui touche les cordes de la lyre d'Apollon ou qui souffle dans les tuyaux d'une flûte de Pan.

1. Montaigne, *Essais*, liv. Ier, ch. xxv : *De l'institution des enfants.*

2. Cf. p. 2, n. 1, de cette étude ; p. 3, n. 5 ; p. 4, n. 1, 2, 4, 5, 6, 7. Par exemple, l'immutabilité des lois harmoniques est un reflet de l'immutabilité divine.

*

Le musicien est celui qui met de l'ordre, de l'harmonie, dans un groupe d'êtres disparates, destinés à concourir à l'unité, j'allais dire, à la beauté d'un tout [1]. De cette façon, il est clair que Dieu est bien le plus grand musicien qui soit, lui qui associe, harmonise d'une façon merveilleuse, tant d'éléments et les plus divers, dont il a formé le monde, et qui a établi entre les astres et les planètes des rapports invariables d'harmonie. De cette façon encore, mais analogiquement, tout artiste (qu'il soit peintre, architecte, poète, magistrat ou choreute) est musicien.

Ainsi, le magistrat qui a orienté et harmonisé en quelque sorte toutes les volontés (contraires ordinairement, sinon contradictoires) des citoyens pour les amener à concourir au bien d'Athènes, l'architecte qui a fait servir les petites pierres, les colonnes, les frises et les gros blocs de marbre, à ce tout harmonieux qu'est le Parthénon, sont des musiciens.

Le peintre qui, avec des couleurs différentes et opposées, démêlera la confusion des hoplites lacédémoniens, heurtés aux phalanges de Thèbes sous les murs de Leuctres, et qui dans ce désordre chaotique a mis l'harmonie d'une scène vivante où toute l'unité d'une belle action est représentée, ce peintre, dis-je, est musicien.

Le poète qui, voyant dans son esprit une multitude de pensées disparates, bizarres ou simples, superficielles ou profondes, claires ou confuses, et qui les obligera à s'accorder les unes avec les autres pour créer l'harmonie du poème projeté, possède aussi le sentiment musical. Et si, avec cela, il a encore devant lui, pêle-mêle, des vers, avec des mesures dans ces vers, des pieds dans ces mesures, des temps syllabiques dans ces pieds, et qu'il pense aux trois modes dans lesquels il pourra leur travailler une harmonie, aux trois genres dont chacun de ces modes est capable, au sentiment musical enfermé dans chaque période, dans chaque vers, dans chaque mot, aux mouvements orchestiques qui leur conviennent, et qu'enfin il démêle tout cela dans son esprit, arrange la longue avec la brève, la note aiguë avec la note grave, et fasse que tous ces éléments concourent à l'effet d'un tout harmonieux, celui-là est encore plus musicien.

En un mot, Périclès et Phidias, Euphranor et Pindare sont tous les quatre des musiciens.

Mais si quelqu'un arrive à mettre cet ordre, cette harmonie non seulement *en dehors de soi*, dans des ouvrages extérieurs, mais encore *au dedans de soi*, alors il possède la plénitude de l'art musical [2]. « S'il arrive « à ne pas rechercher les plaisirs brutaux et déraisonnables, s'il ne dé- « sire la santé, la force, la beauté qu'autant que ces avantages sont pour « lui des moyens d'être tempérants ; et s'il ne recherche l'harmonie des

1. Ce concept platonicien de μουσικός est tout à fait conforme à l'étymologie du mot ἁρμονία qui sert à chaque instant à le définir, puisque ἁρμόζω (radical ἁς) exprime l'idée d'ordre, d'arrangement.

2. Platon, IX, 591, d., et *Rep.*, III, 413 e. : εἰ δυσγοήτενθος καὶ μουσικῆς ἧς ἐμάνθανεν, εὔρυθμον τε καὶ εὐάρμοστον ἑαυτον ἐν πᾶσι τούτοις παρέχων...

« parties de son corps que pour la faire servir à l'accord qui doit régner « dans son âme, alors il est vraiment musicien [1]. » Et voilà par où ceux qui ne savent pas toucher les cordes d'une lyre peuvent cependant revendiquer le titre de musicien.

Or, dans la pensée de Platon, le moyen le plus pratique, pour arriver à établir l'harmonie au *dedans de soi*, dans son âme, c'est de commencer par l'établir au dehors.

Pour y arriver, il faut être docile à l'influence des beaux-arts, se familiariser avec toutes les formes de l'harmonie, se laisser aller aux charmes d'une belle peinture, d'une impressionnante architecture, d'un poème viril enchâssé dans une mélodie forte, et peu à peu, Platon s'en porte garant, le nombre, la mesure et l'harmonie s'insinuent dans l'âme, s'en « emparent et y font entrer à leur suite la grâce et le « beau [2] ». C'est si bien la pensée de Platon que tous ces arts ont une influence sur l'âme, qu'après avoir défendu d'introduire des chants et des danses nouvelles, sous de graves peines [3], après avoir recommandé aux gardiens des lois de ne tolérer que des poètes offrant dans leurs vers et leurs mélodies des exemples de bonnes et viriles mœurs, « il « faut encore, ajoute-t-il, surveiller les autres artistes [comédiens, tra- « gédiens, architectes, musiciens de tout acabit], de peur qu'ils n'of- « frent à nos yeux quelque travail dépourvu de correction, de noblesse ; « car les gardiens eux-mêmes, élevés au milieu d'une nature dégradée, « finiraient peu à peu par contracter quelque vice dans leurs âmes. — « Au contraire, il faut rechercher ces artistes qu'une heureuse nature « met sur la trace du beau et du gracieux, afin que, semblables aux « habitants d'un pays sain, les jeunes guerriers reçoivent sans cesse, en « quelque sorte, par leurs yeux et leurs oreilles, l'impression d'une heu- « reuse contrée, et se disposent insensiblement, dès leur enfance, à « aimer et à imiter le beau, et à mettre entre eux et lui un parfait « accord [4] ».

Maintes fois, Platon signale cette action moralisatrice, et Plutarque ne se fait pas faute de la rappeler aussi. C'est la musique, selon lui, qui doit régler les habitudes des guerriers, en communiquant à leur âme le sentiment de la convenance et de l'harmonie. « S'il la cultive, le guer-

1. Platon, *Rep.*, IX, 591 d, e. Cf. p. 2, n. 1, et Boëce, *op. cit.*, I, 1.

2. Platon, *Rep.*, III, 401 d, 403 c. Puisque tous les beaux-arts exercent leur bonne influence sur l'âme et y établissent l'harmonie, on peut se demander pourquoi Platon ne met en relief que les bienfaits de la musique? — On peut répondre :

1° Que la musique, connue seulement dans ses éléments, comme y oblige Platon, est à la portée de tous ; les autres arts, sculpture, peinture, architecture, ne le sont pas ;

2° Que la musique, entendue à la manière des Grec, est le seul des beaux-arts qui prenne tout l'homme, corps et âme. Par la poétique, par la mélopée, par l'orchestique, toutes trois coordonnées par la rythmique, toutes les facultés de l'homme sont mises en jeu ; l'harmonie du vers, du chant, du mouvement, agit sur son esprit, sur son cœur, et même sur ses nerfs qu'elle maîtrise. Les autres arts n'ont pas une action aussi étendue.

3. Platon, *Rep.*, IV, 424 d, c.

4. Platon, *Rep.*, III, 401 c.

« rier se conduira bien, même dans les autres circonstances de la « vie [1]. »

L'âme a tellement besoin de l'harmonie pour se régler que Platon ne craint pas de dire que l'ouïe n'a été créée que pour servir de canal au passage de l'harmonie dans notre âme : « C'est à cause de l'harmonie, dit-il, « que l'ouïe a reçu la faculté de saisir les sons musicaux.

«... L'harmonie ne paraît pas destinée à ces frivoles plaisirs, auxquels « on l'asservit aujourd'hui ; mais les Muses nous l'ont donnée pour nous « aider à nous régler sur elle et soumettre à ses lois les mouvements dés- « ordonnés de notre âme, comme elles nous ont donné le rythme pour « réformer les manières dépourvues de mesure et de grâce de la plu- « part des hommes [2]. »

D'où il suit que l'ouïe est ordonnée à faciliter à l'harmonie du dehors son passage au dedans de nous. On comprend alors qu'au IIe livre des Lois, Platon définisse la musique « l'art qui, réglant la voix, passe jus- « qu'à l'âme et lui inspire le goût de la vertu [3]. »

***

Il est intéressant de chercher comment s'accomplit ce passage, cette assomption, en quelque sorte, que l'âme fait de l'harmonie qui lui est extérieure ; comment l'harmonie par exemple d'une belle peinture, d'un beau monument, d'une belle physionomie, d'un beau poème musical, agit en mon âme. Le voici, toujours d'après Platon.

Il y a, dans mon âme, des éléments disparates, mais naturellement disposés à s'accorder au moindre branle. Dieu les a ainsi créés. Il suffira seulement qu'on les y excite. De même que les grains de limaille de fer que l'on jette pêle-mêle sur une feuille de papier, s'orientent d'une façon nettement déterminée et harmonieuse au premier contact de l'aimant, comme les objets que l'on présente à un miroir s'y réfléchissent aussitôt, ainsi les éléments divers de notre âme s'harmonisent sous l'influence de l'harmonie. Ou encore, de même que tous les « do » d'un piano sont prédisposés à chanter, dès qu'on en fera isolément jouer un sur un autre instrument, ou enfin, si l'on veut, comme le corps sonore, auquel un diapason [4] en mouvement communique ses vibrations et son chant [5], ainsi les facultés de notre âme tendent sympathiquement à s'harmoniser, au seul contact d'une harmonie extérieure à elle, à cause de la similitude parfaite des deux instruments.

1. Plutarque, *De Mus.*, XLI, 2.
2. Timée, 47. c, d.
3. Platon, *Lois*, II, 673 a.
4. Diapason, en grec διὰ πασῶν, signifie l'octave d'une note donnée ; on la nomme ainsi, parce que pour arriver à elle il fallait passer à travers toutes les autres cordes (puisqu'elle est la dernière). Le mot ἁρμονία est souvent synonyme de διὰ πασῶν. On dit de même διὰ πέντε pour signifier la quinte (la 5e corde) et διὰ τεσσάρων pour signifier la quarte (4e corde).
Cf. Aristote, *Probl.*, XIX, n° 32.
5. Helmholz : *Théorie physiologique de la musique* (Traduct. de Guérault, p. 64).

IN MEDIO ECCLESIÆ

MOTET À 3 VOIX

pour le Commun des Docteurs de l'Eglise

In médio Ecclésiæ apéruit os ejus, et implévit eum Dóminus spiritu sapientiæ et intellectus, stólam glóriæ induit eum.
COMM. DOCT. ECCLES. INTROIT. AD MISSAM.

Au milieu de l'Eglise il ouvrit la bouche et Dieu l'emplit de l'Esprit de Sagesse et d'intelligence, il l'a revêtu d'un vêtement de gloire.

GIOV. FR. BRISSIO

N° 27

Pas lent.

Avec enthousiasme.

SOPRANI. (Ténors)

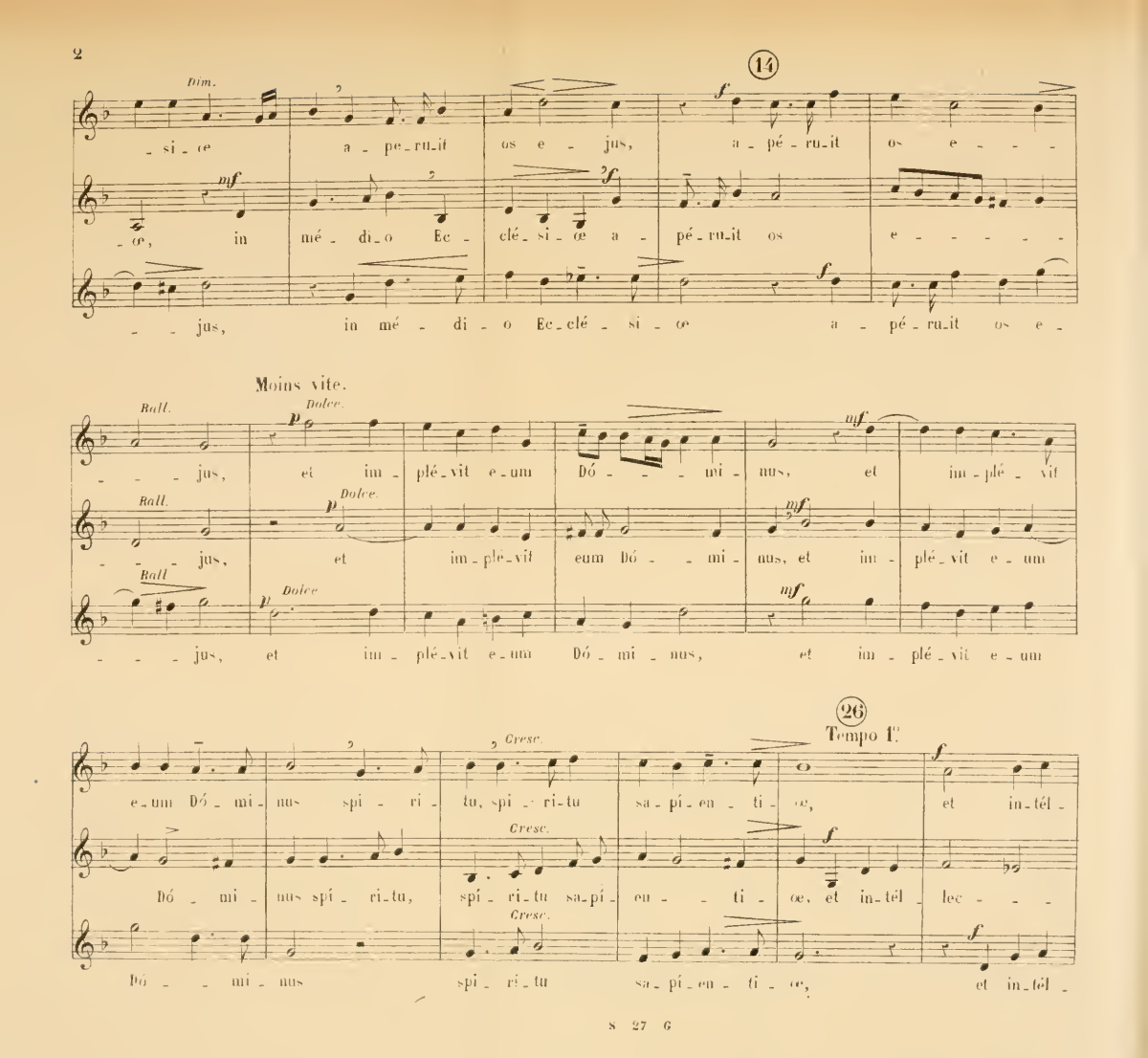
ALTI. (Baryfons)

TÉNORS. (Basses)

In mé - di - o Ec - clé - si - œ a - pé - ru - it os e - - - - - jus, in mé - di - o Ec - clé - si - œ, in mé - di - o Ec - clé - - - œ a - pé - ruit os e - - - - - jus, in mé - di - o Ec - clé - - - - si - a - pé - ru - it os e - - - jus a - - pé - ru - it os e -

Pour exécuter ce morceau à 3 voix égales: { *Sopr., Mezzo, Alto* / *ou Tén., Bar., Basse.* } il est préférable de le baisser d'un ton

Répertoire des «Chanteurs de St Gervais» annoté par *Ch. BORDES*, Directeur de la Société. (Tous droits reservés).


14
Dim.
mf
f
si - œ a - pe - ru - it os e - jus, a - pé - ru - it os e - - -
œ, in mé - di - o Ec - clé - si - œ a - pé - ru - it os e - - - - -
- - jus, in mé - di - o Ec - clé - si - œ a - pé - ru - it os e -
Moins vite.
Rall.
Dolce.
p
mf
- - - jus, et im - plé - vit e - um Dó - - - mi - nus, et im - plé - vit
- - - jus, et im - plé - vit eum Dó - - mi - nus, et im - plé - vit e - um
- - - jus, et im - plé - vit e - um Dó - mi - nus, et im - plé - vit e - um
26
Tempo 1.
Cresc.
e - um Dó - mi - nus spi - ri - tu, spi - ri - tu sa - pi - en - ti - œ, et in - tél -
Dó - mi - nus spi - ri - tu, spi - ri - tu sa - pi - en - - ti - œ, et in - tél - lec - - -
Dó - - mi - nus spi - ri - tu sa - pi - en - ti - œ, et in - tél -

lec - - - - - - - - tus, et in_tel_léc - - - tus, stó - - - lam

- - - - tus, et in_tel_léc_tus, et in_tel_léc - - - - - - - - - - - -

léc_tus, et in_tel_léc - - - - tus, stó - lam gló_ri_œ in_du_

38

glo_ri_œ in_du_it e - - - - - - um, in_du_it e - um, stó_

- - tus, stó - lam gló_ri_œ in_du_it e - - - - - - - - um,

_it e - - - - um, stó - - lam gló_ri_œ in_du_it e_

Rall.

- - lam gló_ri_œ ín_du_it e - um, ín_du_it e - um.

in_du_it e - um, ín_du_it e - - - - - - - um.

Rall

- - - - - - um, ín_du_it, in_du_it e - - - - um.

C'est qu'en effet, l'âme, comme le pensait Simmias [1], ressemble bien à une lyre. Les diverses facultés de l'âme en sont pour ainsi dire les cordes et elles gardent entre elles les mêmes rapports invariables [2] : la lyre et l'âme, cela fait deux lyres.

Dès lors, qu'y a-t-il d'étonnant que lorsque la première vibre, la seconde vibre aussi sympathiquement, en recevant le mouvement de la première. Étudions plus intimement « les degrés de parenté qui relient l'âme et la lyre [3]. » Examinons d'où leur vient cet air de famille. C'est Platon qui nous l'indique, il n'y a qu'à le suivre [4].

Prenons pour base des observations la lyre octocorde formée de deux tétracordes disjoints, accordés dans le système diatonique, et suivant le mode dorien (on a vu que c'est celui auquel Platon veut que ses élèves-soldats soient familiarisés) :

1	2	3	4	5	6	7	8
mi α	fa	sol	la	si	do	ré	mi β
1er tétracorde				2e tétracorde			

Les cordes sont numérotées de 1 à 8.

Je remarque trois cordes qui occupent des positions spéciales plus en vue que celle des autres : la première, la cinquième et la huitième [5].

le mi α si mi β

où autrement dit :

l'hypate la mèse la nète
ὑπάτη μέση [6] νήτη

ou encore :

la fondamentale (tonique) la quinte l'octave (aiguë)

1. Cette théorie était l'une des plus familières de l'enseignement du philosophe musicien Damon, maître de Platon. Voici un mot d'Aristide Quintilien, à ce sujet (p. 93-96, éd. cit.) : « A cause de la similitude entre les harmonies et les mouvements de l'âme, les sons d'une mélodie cohérente forment le caractère, alors qu'il n'existe pas encore, chez les enfants et chez les adultes, ou bien révèlent celui qui est caché au fond de l'âme, ainsi que Damon l'a rendu manifeste. (Cf. Gevaert, t. II, p. 450, note 4.) Platon adopte cette idée, comme on peut le voir, page 57 (note 2) de cette étude.

2. Platon, *Phédon*, 85 e. ; 91 a.

3. Platon, *Timée*, 47, c, d. : ἡ ἁρμονία, ξυγγενεῖς ἔχουσα φορὰς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις...

4. Plutarque, *Quaest.* IX ; Platon, nos 1 et 2, *De anim. creat. in Timaeo*, XII et sq. : Plutarque, *De Mus.*, XXII.

5. On peut se demander pourquoi je n'ai pas nommé la 4e corde (*la*) la quarte, qui a aussi une position en vue. C'est qu'ici nous n'en aurons pas besoin. Néanmoins, dans la théorie platonicienne de la création du monde, elle a un rôle important : elle est un des deux milieux du monde (un des deux intermédiaires qui relient les deux éléments extrêmes : la terre et le feu), comme la quarte et la quinte sont les deux milieux de l'harmonie. (Cf. note 5 de la page 4 de cette étude.)

6. Aristote, *Probl.*, XIX, 25, 44, se demande (comme nous d'ailleurs) pourquoi la quinte est appelée mèse, alors qu'elle n'est pas (et ne peut pas être, au milieu d'un système de 8 notes. Il répond : 1° Une des notes 2 ou 3 (on discute encore laquelle) était supprimée, il n'y avait donc que 7 cordes, et la quinte (μέση) occupait juste le milieu.

2° La quinte est la base du 2e tétracorde, elle est donc la principale des cordes qui sont entre l'hypate et la nète.

Comme les mots l'indiquent :

Le mi $_{\alpha}$,	l'hypate,	c'est-à-dire la suprême (en importance), la base du système.
Le si,	la mèse,	c'est-à-dire la note du milieu ;
Le mi $_{\beta}$,	la nète,	c'est-à-dire la dernière, la plus éloignée.

Ces trois cordes sont liées l'une à l'autre par des rapports arithmétiques absolument invariables, et auxquels on ne peut toucher sans détruire toute l'harmonie ; ces rapports sont :

$$1 \qquad \frac{3}{2} \qquad 2$$

La mèse, liée à l'hypate par le rapport $\frac{3}{2}$, doit toujours se trouver au milieu, c'est-à-dire subordonnée à la fondamentale.

A son tour, la nète est subordonnée à la mèse, et doit toujours se tenir la dernière.

Enfin, la mèse et la nète doivent toutes deux, vis-à-vis de l'hypate, leurs rapports respectifs de subordination.

Or l'âme est faite ainsi que la lyre ; elle a trois facultés remarquables : *νοῦς*, *θυμὸς*, *ἐπιθυμία*, qui, liées les unes aux autres par un rapport de subordination semblable (à celui que nous avons décrit), forment le système harmonique:

Raison, Volonté, Sensibilité.

L'hypate (fondamentale), qui est la base de tout le système harmonique : c'est la raison, fondement du jeu harmonieux des facultés ; la mèse (quinte), qui doit toujours se trouver entre l'hypate et la nète : c'est la volonté qui doit toujours dépendre de la raison, mais tenir en respect, à une sage distance, la sensibilité ; enfin, la nète (l'octave) qui est la plus éloignée et qui doit néanmoins rester la dernière et ne jamais discorder d'avec l'hypate : c'est la sensibilité qui doit toujours demeurer soumise à la volonté et rester toujours d'accord avec la raison.

Ainsi la sensibilité doit obéir à la volonté, et la volonté à la raison, suivant l'ordre hiérarchique établi dans l'échelle harmonique de la nète à l'hypate [2].

Il existe une autre ressemblance, qui confirme parfaitement ces relations. Ces trois facultés de l'âme, pour symboliser sans doute la subordination hiérarchique qu'elles doivent sauvegarder, ont chacune leur organe physique placé d'une façon inamovible, chez l'homme, par rang de dignité.

1. C'est-à-dire, comme on sait, que :

1° Le nombre des vibrations de la nète est double du nombre des vibrations de l'hypate ;

2° Le nombre des vibrations de la mèse est 3/2 du nombre des vibrations de l'hypate ;

Ou encore, la corde nète est deux fois plus petite que la corde hypate.

Ou encore la corde mèse vaut les 2/3 de la corde hypate.

2. Plutarque, *Quaest. Platon*, IX ch. I et II.

Ainsi à la partie supérieure de l'homme, la raison a son siège dans le cerveau comme l'hypate occupe la première place dans la lyre ; la volonté a son organe dans la partie médiane, au cœur, de même que la mèse occupe le centre de la lyre ; enfin la sensibilité est reléguée à la partie inférieure, comme la nète dans la lyre occupe la dernière place [1].

Or, celui qui étudie la lyre, c'est-à-dire celui qui s'habitue à établir entre les cordes de sa lyre les relations fondamentales de l'harmonie, s'habitue, par le fait, à établir ce même ordre dans les parties similaires de son âme. Cela se fera presque tout seul. L'âme humaine, la deuxième lyre, sera invinciblement portée à s'harmoniser sympathiquement avec la première que l'homme a dans les mains [2].

CONSÉQUENCES SOCIALES.

L'établissement de cette harmonie [et c'est bien de la dorienne qu'il s'agit [3]] entraîne après soi plusieurs remarquables conséquences.

La plus inattendue peut-être est l'obéissance aux lois. Qu'on se rappelle ce que Platon dit de l'harmonie : « que si l'on y change quelque chose, on ébranle du même coup la constitution de l'État [4] ». C'est que l'État de Platon est formé, comme l'univers, comme l'âme humaine, suivant les lois de l'harmonie. Il y a dans l'État une hiérarchie, qui rappelle celle de l'âme et partant celle d'une lyre : ὥσπερ πόλις διήρηται κατὰ τριά εἴδη, οὕτω καὶ ψυχή ἑνὸς ἑκάστου τριχῇ... [5].

On y distingue trois classes d'hommes, correspondant aux trois facultés de l'âme, et subordonnées les unes aux autres de la même façon, de même qu'il y a dans l'âme :

τὸ ᾧ μανθάνει ἄνθρωπος	la raison,
τὸ δὲ ᾧ θυμοῦται..	la volonté,
τὸ δὲ τρίτον... ἐπιθυμικόν	la sensibilité [6],

1. Platon, *Rep.*, IV, 444 *a* : où l'homme juste est défini celui qui ordonne tout en soi, et y établit la même harmonie que celle qui existe entre les cordes d'une lyre (hypate, mèse et nète).

2. Il est bon de remarquer combien Platon est logique, dans la comparaison qu'il fait aussi de l'âme avec un coursier, attelé de deux chevaux d'inégale allure et valeur, l'un bon, l'autre mauvais. Le conducteur, comme la mèse dans la lyre, comme le cœur dans l'homme, tient le milieu : à la volonté, sollicitée par ces deux impulsions opposées, de savoir concilier l'un et l'autre, de savoir rester subordonnée à la raison et commander à la sensibilité. (Cf. Plutarque, *Quaest. Platon.*, IX, p. 584.)

3. Plutarque, *De Mus.*, XVII, 1.

4. Platon, *Rep.*, IV, 424, b-c. — Il y eut des écoles accusées de propager, sous couleur d'enseignement musical, des principes attentatoires à la constitution de l'État. Cf. Protag., 316 e, et Damon lui-même fut, de ce chef, frappé d'ostracisme. (Plutarque, *Vit. Aristid.*, I.) Cette idée a été reprise plusieurs fois après Platon. Cf. Boëce, *op. cit.*, I, 1. — Des papes eux-mêmes, comme Jean XXII, firent des bulles qui proscrivaient tout changement dans les chants liturgiques, comme nuisible à la saine et antique tradition de l'Église.

5. Platon, *Rep.*, IX, 580 d.

6. Platon, *Rep.*, c, d, e ; on appelle parfois les deux dernières : irascible, concupiscible.

Ainsi, dans la cité, il y a φιλόσοφος, φιλόνεικος, φιλοκερδές, le sage, le belliqueux, le mercenaire[1].

Il y a donc, au sommet de la cité, quelque chose comme l'hypate d'une lyre, une raison directrice et fondamentale de l'ordre, personnifiée dans le magistrat, φιλόσοφος. Au-dessous de lui, le guerrier, φιλόνεικος, avec sa volonté courageuse, amie de la gloire et qui oriente ses aspirations au bien de l'État : le vrai guerrier, celui qui est musicien, et qui par suite respectera les lois de l'harmonie; grâce à cette habitude, il respectera aussi la constitution basée sur des lois analogues. Il ne cherchera pas à déchoir de son rang, en se rapprochant de l'esprit de mercenaire (φιλοκερδές) et de l'esclave, qui, lui, doit rester au dernier cran de l'échelle harmonique de l'État, et auquel il est défendu de communiquer à d'autres ses instincts avilis.

Plus loin, dans le même *Livre des Lois*, Platon revient à cette similitude : il distingue dans la cité trois groupes d'hommes : le grand, le petit, et un troisième élément dont les deux autres doivent se reconnaître dépendants. Si ces deux premiers éléments opposés s'accordent pour reconnaître un chef auquel ils devront obéir, alors la cité est dite harmonieuse, et ses mœurs sont réglées[2]. Or, « rien ne répondait « mieux aux besoins de l'éducation publique et à l'esprit entier des « mœurs doriennes que les « chœurs », puisque le succès de leur mise en « œuvre dépendait de la subordination de tous à une fin commune, à une « direction acceptée avec la docilité la plus absolue[3], et de fait, — c'est « Platon qui l'affirme, — le désordre ne se mit dans la cité que dès « que la licence s'introduisit dans l'art musical. [Timothée, Philoxène, « Phrynis...] se mirent à composer des choses non belles en soi, mais « passionnant le peuple, lequel en vint à se croire en état de juger « par soi-même, en fait de musique, et à porter ses jugements par des « acclamations tumultueuses... Le désordre passa de la musique à tout « le reste, et chacun se croyant capable de juger tout, cela produisit « un esprit général d'indépendance : la bonne opinion de soi-même « délivra chaque citoyen de toute crainte, et l'absence de crainte en- « gendra l'impudence : d'où, plus de respect de ceux qui sont au- « dessus de nous...[4] » C'était le renversement de tout l'ordre harmonique. Ainsi tombèrent, en même temps que les lois de la musique, le

1. Platon, *Rep.*, IX, 580 c, 581 b-c.

2. Platon, *Rep.*, IV, 432 a. « φαῖμεν ταύτην τὴν ὁμονοοῖαν σωφροσόνην εἶναι, χείρονος τε καὶ ἀμείνονος κατὰ φύσιν ξυμφωνίαν, ὁποτερον δεῖ ἄρχειν, καὶ ἐν πόλει καὶ ἐν ἑνὶ ἑκάστῳ...» A chaque instant, le bon fonctionnement d'une cité, la bonne conduite de l'individu est comparée à une harmonie, résultant de la maîtrise complète de la raison sur le concupiscible.

Cf. Platon, *Rep.*, IV, 430 d; 431 e; 442 c; 443 d, etc...

3. Gevaert, t. II, p. 375. De la subordination dans les chœurs du choreute au διδάσκαλος, à la subordination du guerrier au magistrat dans l'État, il n'y a qu'un pas, ces deux « habitus » étant de même nature. Comme, à force de forger, on devient forgeron, ou comme, « à force de parler d'amour, on devient amoureux (Pascal, *Discours sur les passions de l'amour*), ainsi, à force d'obéir aux lois de l'harmonie, on deviendra harmoniste, et on l'établira au dedans de soi.

4. Platon, *Lois*, VII, 700.

respect dû aux magistrats et l'obéissance aux lois. Et, malgré la défense qu'Aristote prend des novateurs[1] décadents, on peut bien convenir, avec le savant Gevaert, que la postérité n'eut rien à gagner à ces bouleversements de l'ordre musical traditionnel[2].

Autre conséquence : le jeune guerrier musicien, non content de conformer ses mœurs suivant les lois de l'harmonie, par l'habitude qu'il aura prise de se familiariser avec des intervalles délicats, deviendra plus judicieux.

« Il saisira avec la dernière justesse ce qu'il y a d'imparfait et de « défectueux dans les ouvrages de la nature et de l'art[3]. Il n'est pas rare « que cette finesse de jugement, fruit de ses études musicales, l'initie à « l'intelligence d'autres arts que le sien, à cause des rapports étroits que « tous les arts ont entre eux. Par exemple, on a vu des musiciens qui « étaient d'excellents peintres et vice-versa[4]. Quoi qu'il en soit, s'il « n'arrive pas jusqu'à ce point, l'hoplite musicien les appréciera, il louera « ce qui est beau, lui donnera entrée dans son âme, en fera sa nourri- « ture et se formera par là à la vertu[5]. »

Platon va plus loin, il pense que même « avant d'avoir l'âge de « raison, l'enfant (s'il sait un peu de musique) se conduira déjà bien, à « cause du rapport intime que la musique aura mis par avance entre « sa raison et lui[6] ».

Un autre effet de l'éducation musicale de l'âme sera « de nous faire « aimer et désirer l'accord parfait d'une âme et d'un corps aussi beaux : « le musicien aimera celui où il rencontrera ce parfait accord[7] ». Voilà un fondement peu banal de l'amitié, et auquel peu de philosophes ont pensé !

Si Platon avait voulu faire connaître à ses guerriers tout ce qu'il savait de l'harmonie dissonante (car il la connaissait)[8], que ne leur aurait-il pas dit sur la moralité de cet art ! Il leur y aurait fait voir

1. L'histoire grecque est un *confirmatur* de cette assertion ; les Grecs avaient un sentiment très profond de la solidarité étroite qui rattachait la grandeur et la stabilité des institutions de l'État à la pureté et à la sévérité des principes de la production artistique. Ces changements dans la musique, insignifiants et presque puérils pour nous, sont [aux yeux d'Aristoxène, qui partage sur ce point les idées de Platon] les symptômes certains du mal qui ronge la société grecque, et qui après lui avoir coûté la liberté politique la conduisent inévitablement à son anéantissement; pour lui, la décadence a commencé le jour même où la musique de concert est apparue avec Phrynis et Timothée (Gevaert, t. II, p. 377). Plutarque (*De Mus.*, XLII 1.), parlant de Sparte, dit bien que les villes où fleurissaient de bonnes lois étaient celles où on cultivait la musique.

2. Aristote, *Métaph.*, liv. I, p. 993 b ; liv. X, ch. III. — *Poétiq.*, ch. II. — Cf. Gevaert, t. II, p. 484.

3. Platon, *Rep.*, III, 401 e.

4. Régnault, paraît-il, se flattait, lui aussi, d'avoir son violon d'Ingres.

5. Platon, *Rep.*, III, 401 e.

6. Platon, *ibid.*, 402 a. Cf. note 3 de la page 51.

7. Platon, *ibid.*, 402 d.

8. Platon, *Lois*, VII, 812, d. Il connaissait certainement ce que nous appelons le contrepoint à deux voix : c'est ce qu'il nomme l'opposition de la κρουσις (accompagnement) au μελος (chant). Les Grecs y employaient les intervalles de 2e, 3ce, 4te, 5te, 6te, 7e d'octave et d'unisson. Cf. Gevaert, t. I, p. 356, *Polyphonie antique*.

comme un traité embryonnaire de concorde sociale; obligés, dans le monde, d'approcher de certains milieux, de certaines personnes moins aimées, de mêler, bon gré mal gré, à certaines heures leurs âmes à la leur, ils y auraient vu comment une âme qui sait l'harmonie doit savoir rendre ces frottements extrêmement doux, à peine sensibles, et, en tout cas, les résoudre avec un tact si parfait, et en de si reposantes consonances, que l'on oublie soi-même et que l'on fasse oublier aux autres la dureté des froissements nécessaires de la vie.

*
* *

Pour conclure, c'est la musique qui mettra dans l'âme du jeune guerrier ce goût de l'harmonie, ce sentiment des proportions qu'il devra donner à toute chose dans sa vie. Et nous-mêmes, si nous savons comprendre ces enseignements, nous ne serons pas de ces musiciens « qui accordent leurs fleutes et n'accordent pas leurs mœurs [1] ».

On voit maintenant, je pense, comme je l'avais annoncé à la première page de cette étude, que souvent le plus musicien, au sens de Platon, n'est pas celui qu'on pense; ce n'est pas toujours celui qui fait le mieux vibrer une lyre ou chanter une flûte; mais plutôt celui qui réglant le jeu de ses facultés, leur fera rendre l'accord parfait, ayant par suite établi dans son âme, tiraillée en sens divers par des impulsions opposées, la plus profonde harmonie qui soit. Alors il sera une image fidèle de celui qui créa toutes choses selon les lois de l'harmonie.

La couronne qui doit orner le front du guerrier [2] de l'État idéal, est tressée. Platon n'y a pas mis de fleurs aux pétales caducs : c'est une couronne de lauriers. Il fallait qu'elle pût garder sa verdeur à l'automne de la vie, alors même que tout se flétrit.

Yves Langloys.

1. Montaigne, *Essais*, liv. I, ch. xxiv, *Du pédantisme*.

2. Bien entendu, toute cette théorie platonicienne n'est que pour *le guerrier*, c'est-à-dire pour la masse de la population à laquelle « l'auteur des Lois » ne demande que le courage, le respect des dieux et les bonnes mœurs.

Pour les âmes choisies, mieux douées, capables de gouverner les autres, l'éducation, d'après Platon lui-même, ne peut pas et ne doit pas s'arrêter là... car, « après « tout, dit-il, que savent-ils, ces musiciens qui parlent sans cesse de nuances diato- « niques, qui tendent l'oreille comme pour surprendre les sons au passage, qui pré- « fèrent le jugement de l'ouïe à celui de l'esprit, qui ne laissent aucun repos aux « cordes, les mettent à la question, les tourmentent au moyen des chevilles et des « coups de plectron... que savent-ils, eux qui ne recherchent pas la cause de l'har- « monie ! » (Platon, *Rep.*, VII, 531, a, b.)

Il leur manque encore la dialectique, les mathématiques, la philosophie, tout ce qui est requis enfin pour aller à l'essence des choses.

L'Édition Mutuelle de la *Schola*

Nous espérons qu'on nous saura gré de dire ici quelques mots sur les plus récentes publications de l'Édition Mutuelle. On sait que le fonds de cette entreprise est alimenté surtout par les œuvres des « jeunes espoirs » de la Schola. Comment dès lors nous désintéresser d'un effort de création qui correspond si bien aux méthodes d'un enseignement que nous avons eu mainte occasion de louer ici ?

Les ouvrages dont il va être brièvement rendu compte n'offrent pas d'ailleurs que ce seul intérêt. On aurait tort de les envisager comme de simples devoirs d'élèves. Ils trahissent sans doute l'influence des maîtres préférés ; mais un artiste à ses débuts a le droit, — j'irai jusqu'à dire le devoir, — d'imiter ses aînés. Tout ce qu'on peut lui demander, c'est d'apporter dans son imitation du goût et du discernement. On ne saurait refuser cette qualité à nos jeunes scholistes. Une solide éducation technique les met à l'abri des pastiches stériles. Si leurs premières productions ne sont point toutes parfaites, toutes, du moins, témoignent du même désir d'arriver à l'expression la plus adéquate à la sensibilité de leurs auteurs. Déjà, chez la plupart d'entre eux on reconnaît l'ébauche des personnalités à venir, les signes certains d'une originalité qui se cherche encore, mais qui est sur le point de découvrir sa voie. Aussi avons-nous grand plaisir à constater que ces œuvres peuvent sans aucun dommage être entendues et appréciées pour elles-mêmes, pour leur mérite intrinsèque. A ne prendre que les dernières parues, sans qu'il soit nécessaire de remonter plus haut dans l'histoire de l'Édition Mutuelle, on peut dire que l'on trouverait difficilement ailleurs un ensemble d'essais aussi sérieux et, d'une façon générale, aussi satisfaisants. Nous allons les passer rapidement en revue, en procédant des formes brèves aux formes développées.

Tout d'abord, les mélodies pour chant accompagné de piano se présentent assez nombreuses. Il va sans dire qu'elles ne ressemblent en rien aux spécimens habituels de la littérature musicale de nos salons. Toutes se distinguent par une écriture soignée, ainsi que par une grande exactitude dans la déclamation. Tout au plus pourrait-on critiquer une ou deux accentuations douteuses dans le *Vœu* de M. S. Ermend-Bonnal, ce qui n'empêche nullement ce petit lied d'être écrit fort correctement et dans un agréable sentiment.

La *Neige* de M. Marcel Orban, sur un poème de Paul Gérardy, révèle un tempérament chercheur, prompt à utiliser les ressources de l'harmonisation moderne. L'auteur se montre surtout préoccupé d'organiser l'harmonie de l'accompagnement en dispositions ingénieuses. Cette œuvre est par ce côté fort intéressante. Elle le serait plus encore, croyons-nous, si la ligne mélodique plus nettement caractérisée se dégageait mieux en des contours plus précis.

C'est cette netteté qui fait le mérite de la mélodie de M. Achille Philipp : *En aimant*, sur des vers d'Armand Sylvestre. Nous allons retrouver bientôt ce musicien avec une œuvre de longue haleine. Dès à présent nous pouvons discerner dans ce simple lied une franchise d'inspiration et une élégance d'écriture qui semblent les qualités distinctives de son auteur.

Mlle Blanche Selva, voulant montrer sans doute qu'elle n'est pas seulement l'admirable virtuose que tout le monde applaudit, nous donne avec son *Rosaire* une œuvre curieuse, d'une conception fort originale, exécutée avec une grande sûreté. Le poème, extrait de *L'église habillée de feuilles* de Francis Jammes, est divisé en six fragments : — « Je suis une brebis ; Résurrection ; Ascension ; Pentecôte ; Assomption ; Couronnement de la Vierge » ; — que la musique enchaîne l'un à l'autre, comme on égrène en effet les grains du chapelet. La courbe modulante, judicieusement tracée, conduit de *la* mineur exprimant l'humilité du début, à la jubilation finale en *la* majeur. L'ensemble est enveloppé de l'atmosphère de simplicité et de naïveté qui convenait à un pareil texte. Blanche Selva compositeur ne s'en laisse point conter par Blanche Selva pianiste. L'interprète merveilleuse de tant d'œuvres savantes et compliquées renonce volontairement ici à toute complexité, à tout étalage de science vaine. Ce tact et cette discrétion font le plus grand honneur à l'intelligence musicale de l'artiste et donnent à ce charmant recueil l'aspect suavement expressif d'une très ancienne enluminure.

Sur un Étang désert ; les Marronniers roses ; puis deux nocturnes : *l'Étang sommeille* et *la Nuit Bonne* : tels sont les titres de quatre mélodies de M. Léon Saint-Réquier, le distingué professeur d'harmonie de la Schola. Ces pièces sont écrites purement et pensées avec sincérité. L'auteur s'y montre justement soucieux de bien dégager la partie vocale dont l'expression pénétrante, simplement renforcée par de larges harmonies, n'est jamais étouffée sous le luxe inutile d'un accompagnement surchargé.

De M. René de Castéra il convient de signaler *Une voix chante*, plainte douce, toute de langueur mélancolique, sur une poésie d'André Rivoire ; et surtout *Je ne sais pourquoi*, mélodie fort développée, hautement expressive, d'un accent pathétique et dans laquelle le vol éperdu de la mouette sur les flots orageux de la mer est très heureusement traduit.

Mais M. René de Castéra n'excelle point qu'à exprimer des sentiments douloureux. Nous n'en voulons pour preuve que sa délicieuse *Sérénade* pour piano. Plein de fraîcheur, élégant, distingué, ce morceau, d'une

très gracieuse inspiration, a déjà remporté un légitime succès à Bruxelles, où Blanche Selva l'exécuta pour la première fois à l'une des séances de la Libre Esthétique, en mars dernier.

Il est tout à fait dommage que des occupations étrangères à la musique empêchent notre excellent camarade Ernest Rollin de produire autrement qu'à de trop rares intervalles. Ce que nous connaissons de lui est bien de nature à nous faire regretter qu'il écrive si peu. La *Fuga*, que vient de publier l'Édition Mutuelle, est une œuvre remarquable, d'un style à la fois sérieux et délicat. Le thème, très bien venu, d'une touchante expression, est habilement traité dans une note discrète d'une exquise intimité. C'est incontestablement une des meilleures parmi les œuvres que nous avons sous les yeux.

Nous arrivons maintenant à des ouvrages de dimensions plus considérables. C'est d'abord une *Sonate en* ut *mineur*, pour piano, de E.-B. Siefert. Elle comprend les quatre mouvements réguliers : Allegro, Scherzo, Andante, Finale, développés dans la coupe classique. L'ensemble de la composition témoigne des excellentes études faites par l'auteur. Le début expose un thème cyclique qui ne manque ni d'énergie, ni d'accent. Les idées sont presque toutes intéressantes. Elles pèchent seulement, à notre avis, par un certain air d'improvisation qui leur vient de contours insuffisamment arrêtés. Mais ces traces d'inexpérience disparaîtront rapidement. Il y a dans cette œuvre du mouvement, de la vie, une ardeur lyrique communicative, une grande intensité de sentiment. En somme, un effort qui mérite d'être loué, car il nous fait espérer d'autres œuvres plus réfléchies, plus longuement pensées, où l'auteur nous donnera sa mesure et saura revêtir sa pensée de formes plus personnelles.

La Sonate en ut ♯ *mineur*, pour piano et violon, de M. Achille Philipp, est, elle aussi, en quatre parties. C'est une œuvre extrêmement bien faite ; et même, si l'on nous permet d'exprimer entièrement notre pensée, nous dirons que cette perfection n'est pas sans nous causer quelque appréhension. M. Philipp est évidemment doué d'une facilité qu'il fera bien, dans son intérêt, d'apprendre à redouter quelque peu. Certes nous ne lui tenons pas rigueur de nous prouver qu'il connaît admirablement C. Franck et Vincent d'Indy ; nous nous sommes déjà suffisamment expliqué sur ce point. Mais nous aimerions qu'un musicien dont le métier est si complet, l'écriture si ferme et si habile, montrât dans l'invention des idées un peu plus d'imprévu. Peut-être ne s'est-il pas senti assez sûr de lui-même pour oser s'exprimer tout entier. Ce scrupule, qui fait honneur à la conscience artistique d'un auteur, devient exagéré dès lors que cet auteur a entre les mains l'outil docile et souple qui permet de ciseler une œuvre puissamment originale. C'est précisément, nous semble-t-il, le cas de M. Philipp. Entendez bien que ses idées ne sont jamais vulgaires ni banales. On sent au contraire qu'elles ont été choisies avec soin. Seulement le talent réel de M. Philipp nous rend exigeants, et tout ce que nous voulons dire, c'est qu'il ne nous satisfera pleinement qu'à la condition de construire son œuvre avec des matériaux

d'une plus saisissante nouveauté. Cela dit, nous sommes heureux de rendre hommage à la valeur d'une sonate qu'on ne saurait écouter sans un vif intérêt. Les thèmes, bien exposés, très symphoniques, donnent lieu à d'adroits développements. Le plan de chaque morceau est clair et les diverses parties en sont bien ordonnées. L'obligation d'être bref ne doit pas nous empêcher de signaler tout particulièrement le Scherzo tout entier, y compris son charmant trio en *fa* dièse majeur.

Nous avons eu récemment l'occasion de recommander au lecteur le nom de M. Canteloube de Malaret, à propos d'une œuvre d'orchestre exécutée à une lecture de la Société Nationale. Son importante suite pour piano et violon, *Dans la Montagne*, confirme pleinement l'opinion favorable déjà formulée à l'égard de ce jeune auteur. On y retrouvera la même habileté d'écriture, la même facilité d'invention, facilité qui malheureusement ne va pas sans engendrer parfois des longueurs et quelque délayage. Néanmoins ces quatre pièces : I. *En plein vent;* II. *Le Soir;* III. *Jour de fête;* IV. *Dans les bois au printemps*, construites sur un thème unique, se laissent écouter avec agrément. Elles témoignent d'une généreuse abondance mélodique et d'un rare sentiment descriptif. Le n° III est celui qui nous a paru le plus réussi. D'une façon générale, cette musique est pensée très symphoniquement ; cela est vrai surtout pour le dernier morceau, dont la réalisation à l'orchestre eût mieux fait ressortir sans doute les intentions pittoresques.

Nous avons voulu garder pour la fin les nouveaux cahiers de l'*Iberia* d'Albeniz. Il n'est que juste de faire une place à part à un musicien qui n'est plus un tout jeune homme et dont les œuvres ne peuvent être analysées dans le même esprit que celles d'un débutant. Le 2e recueil comprend trois pièces : *Triana; Almeria; Rondeña;* le 3e se compose également de trois parties ayant pour titres : *El Albaicin, El Polo, Lavapies*. On y retrouve les mêmes qualités d'intense coloris que dans le premier cahier. A la vérité, la répétition peut-être un peu trop fréquente des mêmes procédés pianistiques peut bien finir à la longue par causer une certaine impression de monotonie. Mais si l'on a la sagesse de ne pas la prendre à doses massives, il faut convenir que la musique de M. Albeniz évoque en nous de la façon la plus captivante et la plus artistique la vie profonde de l'Espagne populaire : voluptueuse et rythmique.

Nous voudrions espérer que ces notes rapides, en dépit de leur caractère sommaire, permettront à nos lecteurs de se faire une idée approximative de l'activité créatrice déployée par les élèves de la Schola. Pour notre part, nous croyons que ce mouvement si varié, intéressante manifestation dans la plus complète liberté des tempéraments les plus divers, des tendances les plus opposées de l'esprit musical moderne, mérite de tenter les curiosités bienveillantes, et légitime du même coup les plus brillantes espérances.

ALBERT GROZ.

BIBLIOGRAPHIE

Amédée Gastoué : **Introduction à la Paléographie musicale byzantine** ; *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France ;* in-4°, de x et 100 pages, avec 7 tableaux de notation, nombreuses transcriptions et 7 fac-similés : 20 fr. Publications de la Société Internationale de musique, section de Paris, chez Paul, Geuthner, rue Mazarine, 68, Paris.

Sans oublier ni laisser délibérément de côté les publications des savants étrangers que l'auteur du présent livre est le premier à citer tout au long, il est juste, croyons-nous, de reconnaître que l'étude de la musicologie liturgique orientale est avant tout le fait de l'érudition française. Dom Pitra a posé les règles de l'hymnographie grecque en 1870 et, quelques années plus tard, un musicien curieux d'histoire, M. Bourgault-Ducoudray, nous ouvrait en 1877 les premiers aperçus un peu précis que nous ayons eus sur la musique ecclésiastique grecque. Mais c'est surtout avec les travaux de dom Gaïsser, des R. P. Thibaut et Rebours, et enfin de M. Amédée Gastoué, que ces études sont entrées dans les voies fécondes de la science critique et des méthodes modernes.

M. Amédée Gastoué est, dès longtemps, un des plus qualifiés entre les musicologues orientalistes. Ce n'est point ici le lieu de rappeler les beaux travaux dont lui sont redevables les études liturgico-musicales, — l'Institut, dans sa juridiction la plus sévère, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, vient de couronner son récent ouvrage, *les Origines du chant romain* ; — mais ce qu'on sait moins, c'est que si les études musicologiques n'avaient absorbé la meilleure part de son activité scientifique, le directeur de la *Tribune de Saint-Gervais* aurait pu figurer en bonne place entre les spécialistes de l'érudition byzantine.

Ici, le musiciste et le byzantinisant ont combiné leur effort : il en est résulté le précieux *Catalogue des Manuscrits de musique byzantine de la Bibliothèque nationale de Paris et des Bibliothèques publiques de France*, paru l'an dernier dans les *Publications de la Société Internationale de musique*, section de Paris.

Le catalogue proprement dit, qui va de la page 56 à la page 99, occupe la seconde partie de l'ouvrage : il est rédigé avec tout le soin que le sujet comporte, c'est-à-dire que précédant la liste et la description des manuscrits, on trouve des notices sur les différentes espèces de livres de chant qui se rencontrent en manuscrit, *sticherarion*, *hirmologion*, *kondakarion*, *menaea* et *triodion*, une liste des fêtes anciennes de la liturgie grecque et des mélurges, dont les œuvres sont copiées dans les manuscrits du catalogue. Tout ceci est un modèle du genre.

Mais l'intérêt du livre, les pages à lire, les idées à retenir sont dans l'étude qui précède le catalogue. M. Gastoué a cherché à résumer et à synthétiser l'état présent de nos connaissances sur l'évolution des notations musicales byzantines entre les plus anciens textes qui nous aient été conservés, — la notation du *Codex Ephraemi*, le plus archaïque de tous, ne saurait descendre plus bas que le sixième siècle — et l'ultime réforme de Chrysanthe de Madyte au début du dix-neuvième siècle. Si l'éloignement dans l'espace et dans le temps pouvait faire apparaître comme un bloc à quelques-uns de nos confrères en musicologie cette histoire, qu'ils lisent vite la belle étude de M. Gastoué, et alors, dans la plus claire lumière, apparaîtront les étapes successives traversées par l'écriture musicale de l'Église byzantine : notation ekphonétique d'abord au huitième et au neuvième siècle, signes d'accentuation et de ponctuation mélodiques, « témoins d'un système d'où est sorti, en Orient et en Occident, toute la variété des écritures musicales du moyen âge » ; puis, les diverses notations diastématiques, telle la notation que M. Gastoué baptise de l'épithète de *paléo-byzantine*, telle la notation dite *hagiopolite*, pour arriver à la notation réformée

de Jean Koukouzéles l'ancien, dont le système, créé dans la seconde moitié du douzième siècle, s'est maintenu, avec un certain nombre de modifications, jusqu'à l'époque contemporaine. L'auteur expose ensuite, avec un rare bonheur d'expression et une grande lucidité, les principes généraux de lecture des notations diastématiques byzantines : peut-être aurait-il pu insister sur la différence qu'il y a entre le principe oriental et le principe occidental de diastématie ; nos esprits, façonnés à ne concevoir la diastématie qu'assise sur les lignes de la portée, en eussent été moins surpris.

La lecture de cette étude suggère bien d'autres réflexions. Mais nous avons dit qu'à côté de M. Gastoué, d'autres érudits, les RR. PP. Thibaut, Rebours et Gaïsser, ont pris position : c'est en examinant comparativement leurs travaux, leurs divergences de vues, en exposant aussi nos idées personnelles, que nous aurons un peu plus tard la meilleure occasion de revenir sur le fond de ce beau livre, qu'il faut consulter dans sa dernière partie et lire attentivement dans la première.

Ajoutons que sept planches phototypiques, donnant des spécimens caractéristiques des principaux types d'écriture, viennent compléter ce volume et aider à l'intelligence du texte : il y a là les premiers éléments d'une paléographie musicale byzantine.

PIERRE AUBRY.

LES REVUES (articles à signaler) :

Bulletin français de la S. I. M., juillet. — Jean d'Udine : La classification des timbres. — Gaston Knosp : Les chants [populaires] d'amour dans la musique de l'Extrême-Orient.

Revue musicale, 1er juillet. — Gabriel Vauthier : Alexandre Choron, d'après des documents inédits.

Le Monde musical, 30 juin. — Gaston Knosp : Fêtes musicales en pays laotien (avec illustrations).

Musica sacra (Namur), nos 8-9. — F. Verhelst, dans ses « Glanes de Revues », fait en peu de lignes une excellente et décisive critique des théories du P. Dechevrens. Dans le même numéro, M. F. Verhelst a tenté d'écrire plusieurs motets à une voix avec accompagement, tout en restant dans un style sérieux et agréable. Il y a là une certaine difficulté : l'auteur a parfaitement réussi, à notre avis, dans son *Rosa vernans*, dans l'*Homo quidam*, un peu moins dans l'*O quantum in cruce* en l'honneur du Sacré-Cœur, de très bon style toutefois. Nous n'avons pas trouvé que les autres pièces fussent aussi bonnes.

Caecilia (Strasbourg), no 6. — A. Schmidlin : Les nouvelles œuvres de deux maîtres catholiques de l'oratorio, [« Les sept paroles » du P. Hartmann, et le « Transitus animae » de Mgr Perosi] ; très bon article critique.

Die Kirchenmusik, juillet. — J. Quadflieg : Le motet et la messe *Beatus qui intelligit* à 6 voix, de Roland de Lassus.

NOTRE SUPPLÉMENT

In medio ecclesiae, à 3 voix égales, de Brissio.

Les maîtres de la Renaissance, qui ne pratiquaient pas habituellement la disposition à voix égales dans leurs compositions, ont cependant merveilleusement réussi lorsqu'ils l'ont suivie. Le motet que nous donnons en est une preuve.

Composé par Giovanni Francesco Brissio, l'*In medio*, pour la fête de saint Jean l'Évangéliste ou celle des docteurs, est à la fois solennel et joyeux. Écrit sur un mode antique, le 1er ton grégorien, il offre un mélange très heureux d'harmonies diverses, résultant d'imitations des plus intéressantes. Ce motet, qui n'est pas difficile, peut être exécuté avec *trois dispositions vocales* différentes 1o par deux dessus : (sop., al.,) et un ténor ; 2o par soprano, mezzo et contralto ; 3o par trois voix d'hommes.

Extrait de l'*Anthologie* de Bordes, no 27 ; la partition grand format : 1 fr. 25 ; les parties de chœur, 0. 20.

H. N.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Bureau d'Édition de la « SCHOLA CANTORUM »

269, rue Saint-Jacques — PARIS (Ve)

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS PARUES

Répertoire moderne

SÉRIE DE CHANT

Nos			PRIX NETS Partit. avec accomp't	PRIX NETS Partit. de chœur
98	J. Bonnet.	**Ave Maria**, à 4 voix mixtes.	1 50	0 20
81	C. Boyer (Chanoine).	**Salut** à 4 voix mixtes. I Peccavi super numerum. II. Porta caeli et stella maris es III. Tu es Petrus. IV. Tantum ergo. V. Laudate Dominum.	3 »	0 60
81 bis	—	**Laudate Dominum** (extr. du précédent). .	1 50	0 20
89	Brun (Abbé). . . .	**Deux motets au Saint Sacrement** I. Ecce panis, à 4 voix mixtes. II. O salutaris, à 3 voix mixtes.	1 50	0 25
96	—	**Ave maris stella**, à 4 voix mixtes. . . .	1 25	0 15
85	Canton (Léon) . .	**Ave Maria**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
84	—	**Salve Regina**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
87	Gastoué (Amédée). .	**Deux motets** à 3 voix égales. — I. Pie Jesu. — II. Ecce panis	1 50	0 25
95	Orban (M.).	**Ave verum**, à 3 voix d'hommes.	1 50	0 20
88	Perruchot (Abbé). .	**Litanies de la T. S. Vierge**, à 2 voix égales, ou 3 et 4 voix mixtes.	2 »	0 40
83	—	**O sacrum convivium**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
82	—	**Pie Jesu**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
97	—	**Sub tuum praesidium**, à 2 voix inégales.	1 25	0 15
92	Ranse (M. de). . .	**Adoremus in aeternum**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
86	Valdès (Abbé J.) . .	**Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes. .	1 50	0 20
90	—	**Oremus pro Pontifice**, à 4 voix d'hommes.	1 50	0 20
91	—	**Tantum ergo**, a 4 voix mixtes.	1 50	0 25
94	Wagner (Dr). . . .	**Misericordias Domini**, voix d hommes. .	1 50	0 20
93	—	**Motet pour l'Avent**, voix d'hommes. .	1 50	0 20

SÉRIE D'ORGUE

			PRIX NETS
24	Brun (Abbé). . . .	**Petite suite liturgique**, pour les fêtes de la Sainte Vierge (orgue ou harmonium). .	2 50
15	Canton (Léon). . .	**Versets en ré**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium).	1 25
19	—	**6 versets du 8e ton**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium)	1 50
23	Gastoué (Amédée). .	**Prélude**, pour grand orgue.	1 50
22	Saint-Requier (Léon)	**2 petites pièces**, pour harmonium. — I Communion. — II Offertoire.	1 50
21	La Tombelle (F. de).	**Fantaisie**, sur deux thèmes (profane et grégorien) (Chanson de Nougolhayro-Hymne de l'Avent).	3 »

Chant populaire

			PRIX NETS Partit. avec accomp't	PRIX NETS Sans accomp't
	Brun (Abbé). . . .	**Cantiques et Cantilènes.** 1er Cahier. — I. O Vierge très belle. — II. Nous te louons. — III. Gloire aux Chérubins. — IV. Au Verbe fait chair. — V. Je vous salue Marie. — VI. Vierge d'espérance. — VII. Avant la communion.	2 »	0 50 par 10 ex 0 30
	Bruneau (Abbé). . .	**Ave maris stella.** — Cantique à la sainte Vierge.	0 75	

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant - Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

Rec'd
BUPL

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 9

Septembre

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Collection du "Chant Populaire"

A L'ÉGLISE

et dans les Confréries et Patronages

publiée par les soins et sous le contrôle de la "Schola Cantorum"

Cette collection comprend deux séries, l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes français (cantiques, chants de fête et marches). Il paraît 10 à 12 livraisons par an, auxquelles on peut souscrire d'avance pour le prix de 1 franc la livraison, avec accompagnement, c'est-à-dire avec 50 o/o de remise, chaque livraison étant marquée 2 francs net.

Le Bureau d'édition engage vivement tous les directeurs de maîtrises ou de confréries et patronages et les personnes s'occupant d'œuvres de jeunesse à souscrire à cette collection, qui sera pour eux d'un usage précieux.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres

Envoi franco du Catalogue détaillé

BIAIS FRÈRES & Cie, ÉDITEURS

74, rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Graduale Romanum, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Graduale* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . 6 »
Franco 6 85

A. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (3 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broché. 0 75
Franco poste. 0 90
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge. 1 25
Franco poste. 1 40

B. — **Kyriale seu Ordinarium Missae**, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. 0 25
Franco poste. 0 35
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile. 0 40
Franco poste. 0 55

C. — **Ordinaire de la Messe**, d'après l'édition Vaticane. ÉDITION SPÉCIALE, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. 0 25
Franco poste. 0 35
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. 0 40. — Franco poste. 0 55

Accompagnement d'Orgue de l'« Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* », et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »** extraits de l'*Ordinarium Missae* de l'édition Vaticane, composé par le Dr P. WAGNER, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . 5 »
Franco 5 50

Quatorzième Année | N° 9 | Septembre 1908

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.	PARIS (Ve)	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14*	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	GAND (Belgique)	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

La psalmodie ancienne des huit tons. . . . . . Amédée Gastoué.
Du Triton. . . . . . Abbé Mathieu.
Nécrologie : M. le chanoine Grospellier. . . . . . Amédée Gastoué.
Nouvelles publications : le Répertoire moderne . . . . . Henry Noël.
Bibliographie : Les musiciens d'autrefois, *de M. Romain Rolland* . . . . . F. Rangel.
Œuvres diverses ; notre supplément. . . . . . Les secrétaires ; la Rédaction.

La Psalmodie ancienne

des huit tons de l'office

I

La Psalmodie, suivant le sens étymologique et selon l'usage, c'est l'art de dire et de chanter les psaumes. On peut moduler le texte du psaume sur une note unique : c'est déjà cependant une manière de chant, *est etiam dicendi cantus obscurior*, réglé par la bonne diction. On peut aussi développer le chant à ses limites extrêmes, et c'est la vocalise-formule, arrivant à des endroits déterminés de la phrase, comme dans la mélopée juive ou grégorienne des versets graduels.

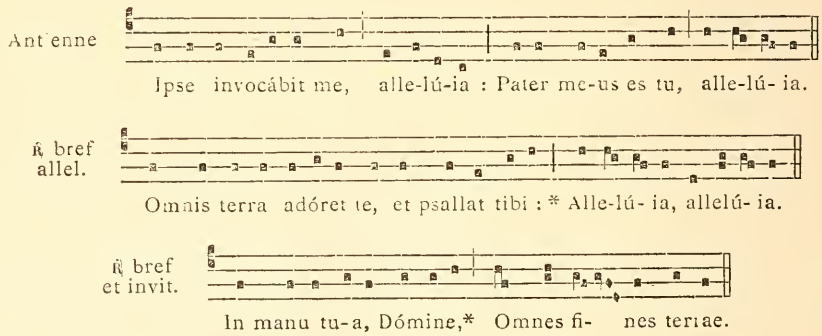
Entre ces deux genres se place une forme moyenne, qui emprunte au récit son débit uniforme, à peine relevé, dans l'intensité, par l'accentuation, à peine coupé, aux divisions de la phrase, par les cadences musicales assez simples de la *médiante* et de la *terminaison*.

*
* *

A l'origine du culte chrétien, bien peu de formules mélodiques, sans doute, se partageaient l'ordinaire mélopée des psaumes. Destinée d'abord au soliste, la psalmodie comportait déjà, comme dans la Synagogue, ou bien l'art de la vocalise, ou bien les formes plus simples auxquelles nous faisons ici allusion. Dans le premier cas, elle ne s'adressait qu'au préchantre ou aux plus habiles des lévites ; dans le second, c'était au chœur entier de la foule répondant aux chanteurs. Ces réponses premières de la foule n'étaient pas le psaume, mais seulement le refrain, extrêmement simples comme elles le sont d'ailleurs restées[1] et, quand l'habitude fut prise, au IVe siècle, de mêler le chant des fidèles au récit des psaumes, on ne prit pour cette exécution que les thèmes les plus simples.

J'ai montré ailleurs, dans mon *Cours* et dans un livre plus récent, que la critique des formes musicales peut nous engager à faire remonter jusqu'à cette époque les récits qui s'appliquent aussi bien au chant du soliste qu'à celui de la foule, c'est-à-dire, d'un côté, le thème qui a donné naissance aux motifs si caractéristiques des répons brefs, des invitatoires fériaux, des antiennes nocturnes du sixième ton ; d'un autre côté, celui d'où sont sortis le *Gloria* simple et le *Te Deum*, avec la psalmodie du quatrième ton.

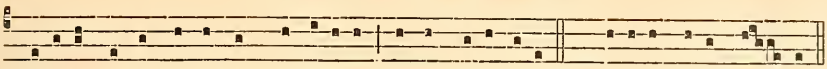
Le premier de ces thèmes, sans doute, n'intéresse qu'indirectement la psalmodie, puisqu'il n'apparaît que dans les répons et les antiennes, c'est-à-dire des refrains, mais il est en rapport constant avec le sixième ton, dont la formule primitive était semblable à celles du premier et du troisième :



Le second est plus précis, et reproduit la formule psalmodique traditionnelle, presque note pour note :

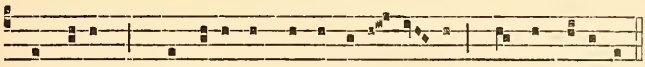
1. Par exemple, les réclames des répons brefs, les répons aux invocations litaniques. Faut-il dire que jamais la foule n'a chanté les graduels, les alleluias et autres pièces du même genre ? Dès l'origine, c'était le rôle des solistes.

Gloria primitif, fêtes simples :



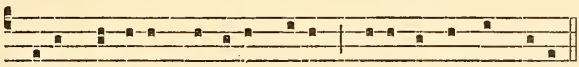
Glóri-a... Et in terra pax homínibus bonae voluntátis... glóri-a De-i Pa- tris.

Te Deum :



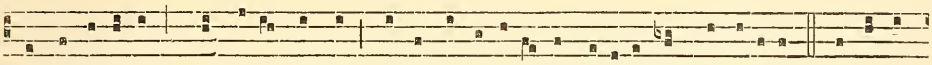
Te De-um... Tu devícto mortis acú-le- o,... regna caelórum.

4e ton, intonation ancienne :

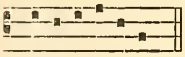


Dixit Dóminus Dómino meo : * sede a dextris meis.

Ces trois récits, dont les deux premiers, dans la liturgie primitive, se succèdent immédiatement, sont évidemment trois formes d'un unique motif. La dernière de ces formes est chantée avec la teneur récitative *ré*, conjointement avec le timbre dit du 4e en A, si employé dans tous les offices qu'il doit remonter aux plus anciens âges :



Ecce véni-et * Prophéta magnus, et ipse renová-bit Jerúsa-lem. Allelúia.



E u o u a e.

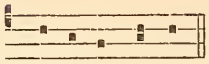
Cette écriture en finale *la* n'est d'ailleurs qu'une transposition de la finale *mi*, à cause du chromatisme du second degré. (*Cours*, p. 108; *Origines*, p. 153.)

A cette époque primitive, sans doute, le cadre plus tard traditionnel des huit tons ne se dessinait pas encore. Dans l'Église d'Orient, la première mention s'en rencontre dans la vie et dans le *tropologion* de Sévère d'Antioche, au vie siècle ; dans l'Église d'Occident, l'analyse critique intrinsèque de l'antiphonaire grégorien démontre que le système des huit tons de psaumes est concomitant avec la centonisation de ce livre. La composition, en particulier, des antiennes des offices de l'Avent, qu'un musicologue aussi sévère que Gevaert date environ de l'an 570, celle de l'office de la Dédicace, qu'on attribue aux soins de Boniface III, en 607, nous montrent le système des huit tons psalmodiques entièrement constitué avec ses différentes espèces de finales ou terminaisons des versets.

En effet, par une habitude qui paraît alors érigée en système, non seulement nous trouvons ici pour la première fois l'emploi régulier des huit tons, mais, souvent, — ce qui n'existe pas dans les offices de caractère plus ancien, — on rencontre dans les antiennes, en forme de cadence intérieure, le rappel de la formule même des cadences ou

différences psalmiques des versets pour le ton qui s'y rapporte. Voici des exemples.

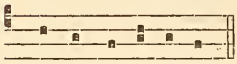
1er ton, différence *a* :



Leva Jerusalem..... poténti- am re-gis.

(1er lundi de l'Avent, à *Magnificat*.)

1er ton, différence *f* :



Ex quo facta est..... infans in ú-te-ro.

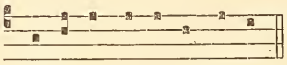
(3e vendredi, à *Benedictus*.)

2e ton, différence unique :

De Si- on ex-í-bit lex,

(1er mercredi, à *Benedictus*.)

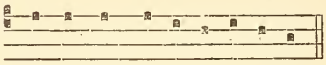
3e ton, intonation et différence *b* :



Dóminus lé-gifer noster,

(3e jeudi, 5e antienne.)

3e ton, différence *g* :

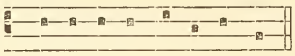


Ecce Dóminus noster cum virtú-te vé-ni- et,

(2e dimanche, 5e antienne.)

4e ton (voir plus haut ; le thème des antiennes ordinaires du 4e ton se rencontre *vingt-quatre* fois dans les vêpres et laudes de l'Avent).

5e ton, différence unique :



Ecce Dominus veniet... . et e-rit in di- e il- la.

(1er dimanche, 3e antienne.)

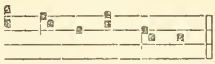
6e ton, différence unique :

Aedificavit..... Dómi-no De- o.

(Dédicace, 3e nocturne.)

7e ton (exemples douteux).

8e ton, différence *g* :



Jucundare, fí- li- a Si- on.

(1er dimanche, 2e antienne.)

Il est donc raisonnable, semble-t-il, d'admettre que les huit tons, en tant que théorie modale, étaient constitués au début du VIe siècle, à Antioche (patriarcat de Sévère), et que l'ensemble des formules

correspondantes pour la psalmodie était en usage à Rome lors de la composition des offices précédents, vers l'an 600 (pontificat de saint Grégoire le Grand).

Un fait certain est que lorsque les premiers écrits didactiques sur le chant des huit tons nous parviennent, c'est aussi le moment où les offices grégoriens s'implantent dans tout l'Occident, avec le règne de Charlemagne.

*
* *

Que l'ordonnance de huit formules psalmodiques traditionnelles ait été en usage à cette époque, nous en avons des garants. Aurélien de Réomé, écrivant à un parent du grand empereur, nous rapporte l'écho des curieuses disputes que les chantres palatins eurent avec les chantres byzantins, et comment, paraît-il, ceux-ci se vantant d'avoir douze tons (quatre authentes, quatre plagaux, quatre moyens), Charlemagne aurait ordonné d'en faire autant dans le chant latin. C'est même à cela qu'on rattache communément l'origine du ton *peregrinus* ou « étranger », dont la constitution, d'ailleurs, rappelle le chant byzantin.

A dater de ce moment, les documents ne font pas défaut ; Aurélien, dans la première moitié du IXe siècle, est suivi de Reginon de Prüm, de l'auteur de la si précieuse *Commemoratio brevis*, du pseudo-Hucbald, qui nous amènent au début du Xe siècle ; viennent alors les *Instituta patrum sangalliensium*, et apparaissent bientôt les tonaires, de Hartker, de Guy d'Arezzo, de Bernon, etc., sans compter les anonymes des manuscrits divers. Depuis le XIIe siècle, la tradition, telle que les Cisterciens nous la font connaître, n'a que peu varié ; c'est le moment où elle se fixe d'une façon définitive.

On ne doit pas oublier trois documents, habituellement négligés par ceux qui se sont, de nos jours, occupés de la psalmodie : ce sont les curieux versets d'antiennes des trois fêtes de la conversion de saint Paul, de saint Laurent, dans l'office romain, et de saint Denys, dans nos églises. Dans ces trois offices, en effet, qui nous reportent environ au IXe siècle, les antiennes sont accompagnées, avant ou après le chant du psaume, d'un autre verset, tiré d'un endroit quelconque de l'Écriture, ou bien de composition ecclésiastique, et *noté en entier* sur le ton même du psaume. Il y a donc là une très précieuse référence, qu'on retrouve dans les antiphonaires anciens les plus complets, et qui est de nature à nous renseigner très étroitement sur la tradition de ces chants.

Nous constatons, par l'étude de ces diverses sources, qu'il y avait dans cette psalmodie grégorienne primitive, avec moins de formules, une plus grande variété d'adaptation que depuis.

II

Psalmodie solennelle. — Pour la psalmodie solennelle [1], les documents concordent, à quelques détails insignifiants près, et dont les raisons sont facilement reconnaissables. Les « différences » de terminaison sont, par contre, très variables. Cela s'explique : l'usage ancien étant de répéter les refrains des antiennes très régulièrement de deux en deux versets de psaumes, on pouvait trouver qu'en certains cas d'intonations de différents genres, il était plus aisé de modifier à l'occasion la formule finale du verset ; d'où ces variantes. Mais, hâtons-nous de le dire, il y a un fonds commun qui se retrouve partout et qui subsiste toujours.

Psalmodie simple. — Un grand nombre de documents, comme les tonaires, ne marquent que la psalmodie solennelle, et ne différencient pas les deux genres. Les trois offices cependant que nous avons cités, et la *Commemoratio brevis*, les donnent tout au long, avec leurs modifications d'adaptation. Nous voyons même, par ce dernier traité, qu'un psaume pouvait recevoir des modifications considérables, suivant les inflexions des accents et la constitution des phrases.

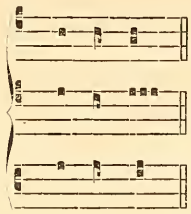
Règles générales. — Ce sont, en général, celles qui sont demeurées en usage, et, suivant l'habitude de l'église ou du monastère duquel sont sortis les livres que nous possédons, il est assez aisé de se rendre compte à quel genre s'appliquent les règles ou les renseignements qu'ils nous donnent. Ainsi, les documents émanés de Saint-Gall au xe siècle, tels que le tonaire d'Hartker et les *Instituta*, ne parlent pas de la psalmodie simple : leurs formules neumatiques et leurs procédés d'adaptations regardent surtout la psalmodie solennelle, qui a beaucoup de rapport avec celle des introïts, quand elle n'est pas tout à fait semblable. D'où deux grandes divisions dans les adaptations des cadences : celles que les *Instituta* appellent *métriques*, celles qui sont *rythmiques* ou *toniques*.

Dans les premières, l'adaptation se fait d'après le nombre des syllabes, sans se préoccuper de l'accent grammatical : la cadence forme un *mètre* musical, c'est-à-dire une forme indivisible, sur laquelle les paroles doivent s'ajuster. Il y a cependant des exceptions (*fere omnium*), sur lesquelles les *Instituta* n'entrent pas dans le détail, mais que les documents notés nous font connaître avec précision.

Ainsi, dans la psalmodie des psaumes d'introït, dont on se servait aussi pour la communion, et en partie pour les psaumes les plus solennels de l'office, les finales des 1er, 2e, 3e, 4e et 7e tons sont *métriques* et ne comportent aucune survenante ; les médiantes des 2e,

1. La psalmodie solennelle, pas plus que la simple, ne sont pas toujours celles que l'usage nous a léguées.

4e et 8e, la finale du 6e, celle du 8e le sont aussi, mais elles admettent la survenante du dernier mot ; sont pareillement métriques, quant au dernier mètre seulement, pour les deux dernières syllabes, les médiantes du 1er, du 3e, du 7e ton ; c'est la raison pour laquelle la mélodie ne reçoit ici aucune modification de la présence d'un proparoxyton :

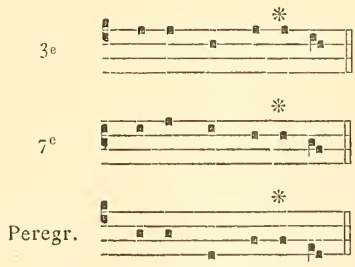


Sáncto
Dó- mi- nus

Ces trois cadences reçoivent de plus une préparation, par l'élévation dont on marque l'accent qui précède ; cela n'enlève pas le caractère du *metrum*.

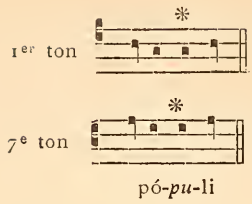
Il reste uniquement le 5e ton qui n'obéit pas à la métrique, mais à l'accent, et la médiante du 6e. Mais, sur cette dernière, les documents varient, et, dès le XIe ou le Xe siècle, les uns l'ont chanté métriquement, c'est-à-dire en appliquant rigoureusement les cinq dernières notes ou groupes de notes, tant à la médiante qu'à la finale, aux cinq dernières syllabes ; les autres l'ont chanté toniquement, c'est-à-dire en tenant compte de l'accent (*tonus*) et des survenantes qu'il entraîne. Il est absolument impossible de décider objectivement, pour le 6e ton, laquelle de ces formes est la primitive. La pratique très ancienne a prévalu de la traiter d'après l'accent, et il n'y a pas de raison de la rejeter pour adopter l'autre manière.

Survenantes. — Dans la façon de traiter les syllabes survenantes (c'est-à-dire les syllabes supplémentaires, quand l'accent avance d'une syllabe), la tendance moderne a été de les chanter ordinairement sur le ton de la syllabe suivante. On ne fait habituellement d'exception que pour les cadences finales terminées par une *clivis :*

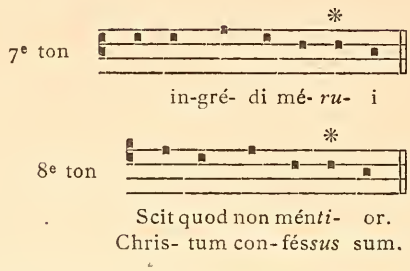


Omnes pó-*pu*-li

Dans la psalmodie ancienne, on voit qu'il y avait d'autres cas. 1° Les médiantes suivantes :

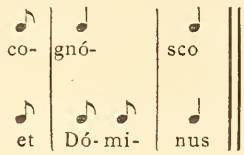


2° Les finales suivantes :



Cet usage a été conservé jusqu'à présent dans la pratique de plusieurs pays.

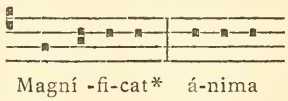
Une telle adaptation s'explique par l'allongement du dernier accent, lorsqu'il n'y a pas de survenante. On chante donc les valeurs suivantes :



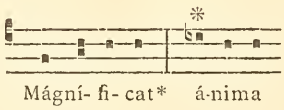
en subdivisant en deux la note d'accent, longue dans le premier cas. C'est encore un *metrum*.

Variations. — Dans la psalmodie simple surtout, basée presque uniquement sur le récit, il y avait primitivement, dans la ligne de teneur, comme dans l'adaptation des formules de médiantes, une souplesse, une flexibilité de phrasé que nous ne soupçonnons guère avec nos habitudes modernes. Par exemple, en dehors même de l'inflexion habituelle qui prépare le milieu ou la fin du verset, on aimait, dans le cours du récit, à relever d'un degré certains accents, ou à abaisser la syllabe qui les précède ou les suit.

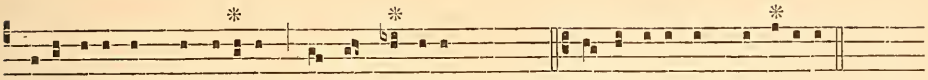
Ainsi, dans le *Magnificat* du 1er ton solennel, nous chantons :



Au IXe siècle, on disait :

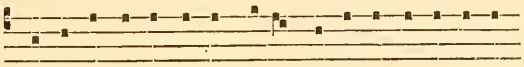


Pour le *Sicut erat*, Hartker ne se décide pas à chanter *recto tono*, et écrit dans son tonaire :



Sicut erat in princípio,... et in saécula... (1er ton) Si-cut erat in princípi- o... (7e ton)

Au lieu de faire nettement la pause au milieu du verset, on aimait à enchaîner la dernière note de la médiante à la reprise de la teneur : c'est là un fait bien connu. Voici un exemple pour le 8e ton :

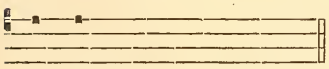


Qui- a ipse Dómi-nus novit*qui- a accu-sá- ti- o (Hartker, p. 290).

Des exemples de ce genre, sans être habituels, se rencontrent en quantité dans les anciens antiphonaires.

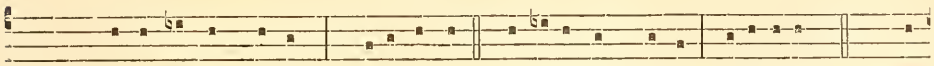
Nous trouvons aussi des exemples analogues dans la *Commemoratio brevis :*

* in to-to corde exquírunt (2e ton)* in vi- is ejus ambulaverunt (2e ton) * non me dere-

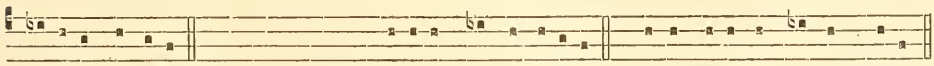


línquas usquequaque (8e ton).

Si, dans la psalmodie solennelle, les cadences sont ordinairement réglées par le *metrum*, en revanche, dans la psalmodie simple, les chantres, se basant sur la variété des accents, donnaient toutes sortes de formes diverses à l'adaptation, de manière à mettre en lumière tel ou tel mot. Le premier ton, par exemple (ainsi que le sixième, et le troisième en lisant un degré plus haut), peut recevoir, à la médiante, les variations suivantes, et d'autres encore :

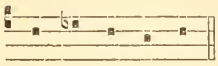


Eructávit..... verbum bonum* : dico e-go..... .....cálamus scribae * veló-citer..... .....prae

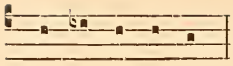


fí-li-is hóminum* : .. ..et mansuetúdinem et justítiam* .....infirmáta est virtus me-a*

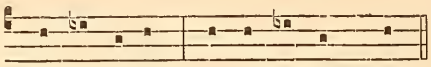
Cela explique parfaitement qu'au moment où la psalmodie chorale s'est nettement fixée, nous trouvions en usage, restes précieux de la souplesse primitive, les médiations dites *rompues* et *abrégées*. De même que, dans l'exemple précédent, la formule



a pris la forme



pour éviter au dernier accent d'avoir une position grave, de même elle a mis en lumière l'accentuation hébraïque, ou a remédié à l'insuffisance du nombre des syllabes en disant :



Je- rú- sa-lem*... in-ve- né- runt me*.

(*Antiphonaire* de Solesmes.)

C'était au chantre à se rendre compte de toutes les variétés d'adaptations que la phrase pouvait recevoir.

Dans ce dernier cas, il faut reconnaître qu'au cours des âges on a abusé du procédé, en l'appliquant indistinctement à tous les monosyllabes : il faut en effet distinguer ceux qui sont accentués comme *me*, *te*, *se*, *nos*, *vos*, *fac ;* mais *sum*, *es*, *est*, *sunt*, ne le sont pas, et font prosodiquement groupe avec le mot précédent, sur lequel ils s'appuient.

Amédée Gastoué.

(*A suivre.*)

DU TRITON

L'apparition du *Graduel Vatican* a surpris bien des musicistes par l'emploi, plus fréquent qu'on n'y était habitué, du *si* naturel. Peut-être, à certaines places, le bémol eût-il mieux valu ? En tout cas, il est encore quelques bémols que, personnellement, nous aurions supprimés. D'ailleurs, même avec l'avancement considérable des progrès musicologiques, la question est extrêmement difficile, en bien des cas, à résoudre. Il est probable que, pratiquement, l'antiquité ni le haut moyen âge ne s'en embarrassaient, et que la liberté rythmique avait ici son équivalent dans la ligne mélodique.

Or, de ces bécarres ou de ces bémols inhabituels, résultent des effets de quartes augmentées, de tritons indirects sans doute, mais qui étonnent beaucoup de personnes. Dans une étude malheureusement interrompue par la mort, M. l'abbé Mathieu avait, l'an dernier, parlé de cette question du *triton*, dans la *Musica sacra* de Toulouse. Bien que nous n'adoptions pas toutes les idées de notre confrère, nous sommes heureux de reproduire ces quelques pages, et nous remercions M. le chanoine P. Nougués de nous y avoir fort aimablement autorisé.

Dans les diverses échelles des modes, nous trouvons sept quartes : *la-ré*, *si-mi*, *do-fa*, *ré-sol*, *mi-la*, *fa-si*, *sol-do ;* six de ces quartes sont justes, c'est-à-dire composées de 2 tons et de 1 demi-ton. La place du demi-ton leur donne leur physionomie particulière : *si-mi* est identique à *mi-la*, *la-ré* à *ré-sol*, *do-fa* à *sol-do*. Reste le fameux triton *fa-si* composé non plus de 2 tons et 1 demi-ton, mais bien de trois tons consécutifs : de là son nom. On a beaucoup écrit sur cet intervalle. La difficulté spéciale d'intonation qu'il présente a été la source d'un certain nombre d'idées fausses sur son emploi et lui a même valu son nom : *Diabolus in musicâ*.

Il y a plus de vingt-cinq ans que M. l'abbé Raillard, dans son *Mémoire explicatif sur les Chants d'Église rétablis dans leur forme primitive*, a fait justice des préjugés courants sur le triton. Cependant, encore aujourd'hui, on réédite les mêmes aphorismes. Comme la question du dièse dans la mélodie est liée à la question du triton, il semble opportun, pour bien préciser et délimiter la thèse, d'étudier les deux points suivants :

1° Les auteurs de mélodies grégoriennes employaient-ils le triton ou en avaient-ils la sainte horreur si souvent décrite dans nos méthodes ?

2° Quels procédés a-t-on imaginés pour diminuer la difficulté d'intonation que présente non seulement le triton, mais encore la relation de triton ?

Avant d'entrer dans la discussion, définissons les termes. On appelle triton direct, l'intervalle *fa-si* ou *si-fa* attaqué *ex abrupto* pour ainsi dire, par conséquent sans passer par des degrés intermédiaires. On appelle relation de triton ou triton indirect, cette impression musicale toute particulière mais indéniable qui vient du rapprochement du *si* et du *fa*, dans la même phrase mélodique ; et je ne dis pas dans le même neume ou mot musical, mais dans la même phrase, car si le triton est en mélodie comme le jaune orangé dont il ne faut pas abuser en peinture, à cause de son intensité de ton et de sa luminosité, la relation de triton du *si* au *fa* ressemble au rapprochement du vert et du rouge : placés même à une certaine distance dans un tableau, ils atténuent les couleurs intermédiaires et accaparent l'œil.

J'entends par là que, pour ressentir l'impression de triton, il n'est pas toujours nécessaire que le *fa* et le *si*, comme on l'a trop dit, soient dans le même neume, c'est-à-dire séparés au plus par deux notes. La relation du triton existe toutes les fois que le *fa* se fait entendre avant que l'impression du *si* soit abolie, ou *vice versa*.

Nous renvoyons le lecteur aux *Flores musicae omnis cantus gregoriani* (1332). L'auteur y donne des exemples de tritons directs, mais il ajoute que cet intervalle, ne pouvant que difficilement fournir une résonance, une inflexion douce :

In quo vix poterit resonantia dulcis haberi,

les chants communs préfèrent l'écarter :

Ergo communis cantus cupit hunc removeri.

Comme la musique demande des inflexions douces et agréables à l'oreille, elle les trouve seulement, pour l'intervalle de quarte, dans le *diatessaron* ou *quarte juste;* aussi le triton ne peut que rarement être employé :

Musica dulcisonas cum poscat carminis odas
Per voces quartas soli diatessaron aptas
Tritonus inque manus raro posset retineri.

Le triton direct n'avait pas été systématiquement exclu de la mélodie grégorienne et, par conséquent, les anciens n'avaient pas de cet intervalle une horreur diabolique. Le dicton connu s'applique non à l'intervalle, mais à la difficulté d'exécution et, de nos jours encore, si chanter une tierce majeure et une quarte juste ce n'est pas le... *diabolus in musicâ*, chanter, attaquer avec précision et sans tâtonnements un intervalle de quarte augmentée, c'est... autre chose.

Mais si le triton direct est très rare dans la mélodie grégorienne et rare dans notre musique moderne, le triton par degrés conjoints se rencontre assez fréquemment dans le plain-chant et dans les mélodies contemporaines. Tout le monde sait que Gounod a tiré du triton ascendant par degrés conjoints un de ses effets les plus heureux. Il est vrai qu'il en abuse, que la formule *fa, sol, la*, SI, *la, sol, ré, mi* est chez

Six Cantiques

sur les "lieder" de GELLERT
mis en musique par
L. van BEETHOVEN

1er CAHIER

Sechs Lieder

von GELLERT
in musik gesetzt von
L. van BEETHOVEN

BAND 1

N° I

Prière

Bitten

Feierlich und mit Andacht
Solennellement et avec ferveur

PIANO ou ORGUE(1)

p — *cresc.* — (1)

cresc.

Gott, dei - ne Gü - te reicht so weit, so weit die Wol - ken
Dieu, ta ri - ches - se, ta bon - té, sur - pas - sent les nu -

cresc.

(1) Les notes en petit caractère 𝅗𝅥 ne se jouent qu'avec la partie de *Piano*. — Celles qui sont entre parenthèses (𝅗𝅥) ne se jouent qu'avec la partie d'*Orgue*

S. 922 (1) C.

Le CHANT POPULAIRE, collection à l'usage des Confréries et Patronnages, publiée par la "SCHOLA CANTORUM"

p

ge-hen du krönst uns mit Barm-her-zig-keit, und eilst, uns bei-zu-

é-es, tu nous cou-ron-nes de tes dons, A-vec mi-sé-ri-

p

cresc.

ge-hen. Herr! mei-ne Burg, mein Fels, mein Hort, ver-

cor-de. Dieu! mon a-sile, et mon ap-pui, En-

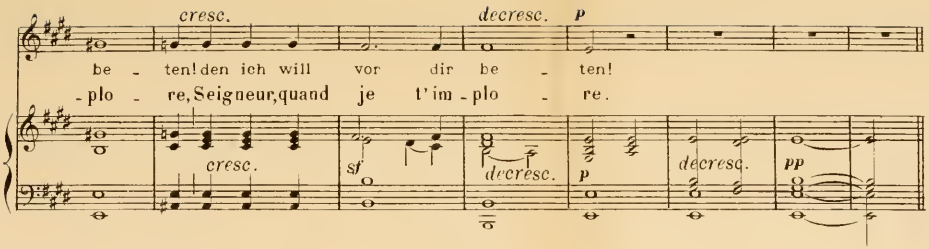
cresc.

p *p*

nimm mein Flehn, merk auf mein Wort denn ich will vor dir

tends ma plainte, ex-au-ce moi, Sei-gneur, quand je t'im-

p *cresc.* *p*



II

Dieu trois fois Saint, Dieu tout puissant,
  En toi le juste espère;
Moi, je dois craindre, et cependant
  Je t'ai nommé mon Père.
O toi! ma force, mon soutien,
Ma vie et mon suprême bien,
  Ecoute ma prière *(bis)*.

III

Loin de moi l'or et la grandeur:
  Mon âme ambitionne
Le vrai, le suprême bonheur
  Que ton amour me donne.
Maîtrise mon cœur et mes sens;
Que vers toi monte mon encens·
  A toi je m'abandonne *(bis)*.

IV

Seigneur, par ta sainte équité
  Que mon péché s'efface,
Et que l'ardente charité
  En mon cœur le remplace.
Donne moi, donne les vertus,
Qui font arriver les élus,
  Au séjour de la grâce *(bis)*.

lui comme un *tic* mélodique. C'est sa signature. Il suffit de la trouver dans un air pour être assuré que l'air est de Gounod. Aucun autre auteur n'a osé ni n'osera l'employer, tant il en a fait sa chose. De même pour le triton descendant par degrés conjoints. Si le triton ascendant est plein de grâce (*Ave Maria*, *Portez-lui mes aveux*, *Anges purs* (Faust), etc., etc., et cent etc.), par contre, le triton descendant a fourni à Gounod, dans *Mors et vita*, un effet vraiment formidable. Sans déchaîner l'orchestre, sans faire de mise en scène, comme Berlioz avec ses quatre chœurs de cuivres aux quatre coins de la coupole, par un simple unisson de voix, descendant trois tons consécutifs, Gounod fait passer dans l'âme et jusque dans les os des auditeurs un frisson terrifiant : *Horrendum est incidere in manus Dei viventis !*

Gounod n'est évidemment pas le seul musicien qui ait employé fréquemment le triton. Tous ceux qui se mêlent de composer un jour ou l'autre, quelquefois tous les jours, écrivent des formules où il entre d'une manière plus ou moins sensible. Il y aurait même une étude fort intéressante à faire sur « Le triton chez X, le triton chez Y, le triton chez Z ». Chaque auteur a sa façon de traiter cet intervalle exceptionnel. Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schumann, etc., ont dans les airs et les mélodies, même dans les chœurs, des formules caractéristiques et personnelles pour enchâsser le triton.

Mais revenons au plain-chant. Le triton par degrés conjoints, soit montant, soit descendant, se trouve fréquemment dans les anciens manuscrits, très fréquemment même si l'on ne regarde que l'écriture des neumes. « C'est dans les chants du 3e et 4e mode, dit M. l'abbé Raillard, dans le mémoire dont nous avons parlé, que se rencontre surtout la relation de triton. Ceci est une conséquence de la constitution même de ces modes qui ont *mi* pour finale commune et dans lesquels le *si* au-dessus de cette finale ne doit pas être altéré par le bémol, pour que l'intervalle de ces deux notes principales soit toujours une quinte juste. » Sans doute, on dit bien que, pour le 3e ton, on a remonté la dominante à l'*ut* pour ne pas la laisser sur la corde mobile du *si* ; il ne suit pas de là que les *si*, dans le 3e mode, doivent subir le bémol.

Pourquoi d'ailleurs le subiraient-ils ? Nous voici en présence d'une question extrêmement importante et qui ne paraît émouvoir cependant ni commissions pontificales[1], ni bénédictins, pas plus qu'elle n'a ému les commissions de Digne et de Reims et Cambrai.

Quand faut-il bémoliser le *si* ? ce qui revient à dire : Parmi les nombreux tritons que nous trouvons dans les manuscrits, et dans les très nombreuses relations de triton, faut-il éviter toujours l'impression de *fa* contre *si* en bémolisant ce dernier ? En fait, les manuscrits n'ont pas de signes pour nous guider, et les auteurs ne nous donnent là-dessus que des règles très vagues et tellement générales que l'application en

1. Nous faisons une réserve sur ce point. Nul doute que M. l'abbé Mathieu, s'il avait connu le Graduel Vatican, n'eût pas ici fait cette allusion. (N. d. l. R.)

devient extrêmement délicate. A la faveur de textes mal interprétés, et sous le prétexte que les contemporains de l'écriture neumée, avec leur prétendue horreur du triton, l'adoucissaient en bémolisant le *si*, chacun a modifié à sa façon la mélodie primitive. La théorie du libre examen a été admise en plain-chant bien avant le XVIe siècle, et par rapport au bémol, nous constatons dans les manuscrits à notes et surtout dans les éditions récentes (Reims et Cambrai, Digne, Ratisbonne, Solesmes, etc.) de telles divergences que la liste des variantes formerait un long supplément. Et encore si les traducteurs étaient conséquents avec eux-mêmes et appliquaient le bémol dans des circonstances identiques, c'est-à-dire dans les formules à triton ou à relation de triton identiques !

Mais non ! l'arbitraire règne en maître et on serait fort empêché de nous dire pourquoi, dans l'édition bénédictine p. e., au graduel du 2e dimanche de l'Avent, la formule *si, la, sol, — la, sol, fa,* porte un *si* bémol, alors qu'au graduel du 3e dimanche, la même formule est écrite avec un *si* naturel. Quant à justifier la version suivante, si la théorie communément admise du triton est vraiment traditionnelle, ce serait un treizième travail d'Hercule. Nous lisons dans l'alleluia du 1er dimanche de l'Avent (édition bénédictine de Solesmes) *sol si* naturel, *la si* naturel, *sol fa sol la sol.* On n'objectera pas ici que les notes du triton sont réparties sur deux neumes différents : le *climacus si sol fa* contient bien tous les éléments du triton. Pourquoi alors n'a-t-on pas bémolisé le *si ?* Pourquoi ? parce qu'il est impossible de le bémoliser sans introduire dans la mélodie une fausse relation insupportable. Au reste, aucune édition n'a osé écrire le bémol. Salisbury laisse le triton, mais, modifiant légèrement la mélodie, le rend plus acceptable. Je dis plus acceptable, et en cela on peut voir l'influence qu'exerce un système ou un préjugé longuement enseigné. Je veux dire que la modification du graduel de Salisbury rend la mélodie plus coulante.

Cela posé, parlons d'abord du triton direct.

Le triton direct est un intervalle exceptionnel, même dans la musique profane, et je pourrais citer des quantités de compositeurs, grands génies ou musiciens de troisième ordre, qui ne l'ont peut-être pas employé deux fois dans leurs œuvres mélodiques. C'est un intervalle, comme tout le monde sait, difficile à chanter quand on l'isole et redouté même des bons solfégistes. Sa physionomie est si nettement caractérisée qu'on ne le trouve presque jamais répété dans une même mélodie, à moins que l'auteur n'ait voulu exprimer avec une intensité peu commune tel ou tel sentiment dramatique.

Le triton, en effet, se prête admirablement à la peinture vive de la tendresse et de la haine, de la faiblesse suppliante et de la fureur implacable. Nous ne faisons pas de la littérature. Il suffit d'ouvrir une partition de Wagner pour vérifier cette vérité soit dans la mélodie, soit dans l'harmonie.

Le triton direct est un élément dramatique de premier ordre : aussi les compositeurs de goût ne l'emploient-ils presque jamais en dehors

des circonstances que je viens de signaler. Évidemment, je ne parle pas des valses, des mazurkas et des hongroises qui abusent du triton, surtout du triton descendant ; mais, dans ces airs, on veut peindre l'alanguissement, la morbidezza voluptueuse du mouvement *do-si-fa*, *mi-fa-si*.

Nous sommes loin du plain-chant. Voilà bien la raison pour laquelle les auteurs de mélodies sacrées employaient si peu le triton. Beaucoup plus sensibles que nous à l'impression de l'intervalle musical, ils sentaient, sans pouvoir l'analyser, l'incompatibilité de l'élan passionné ou de la chute troublante de quarte augmentée avec le calme et la sereine élévation du sentiment religieux. Aussi trouvons-nous bien peu d'exemples de tritons directs dans les cantilènes grégoriennes. Mais nous en trouvons. Hucbald de Saint-Amans, auteur du xe siècle, cité par M. l'abbé Raillard dans son *Mémoire au Congrès d'Arezzo*, indique comme renfermant l'intervalle de triton, le sixième répons des matines de la fête de sainte Agnès : *Cujus pater feminam...* Sur la première syllabe de *feminam* on trouve les trois notes *fa-si-fa* (Gerbert, *Scriptores*, t. II, p. 64, Bibliothèque vaticane).

Il est vrai que c'est le seul exemple de triton direct sur la même syllabe, mais Hucbald de Saint-Amans et Bernon de Reichenau citent un certain nombre de tritons directs entre deux syllabes ou entre la dernière syllabe d'un mot et la première du mot suivant.

Cela suffit à établir que les auteurs n'avaient pas pour cet intervalle l'horreur insurmontable dont on parle avec plus ou moins d'humour ou de vénération dans les méthodes de plain-chant.

Chez les musiciens de la Renaissance, le triton est presque inusité ; aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, on n'en a pas abusé ; les modernes compositeurs n'en sont pas prodigues. Faut-il en conclure que cet intervalle doit être proscrit comme une énormité musicale, *diabolus in musicâ ?*

Les anciens, pas plus que les modernes, n'avaient une folle terreur du triton. Ils ne l'ont pas employé, pour les raisons que nous avons dites, mais jamais, même à l'état direct, ils ne l'ont exclu systématiquement.

Quant au triton lui-même, il faut l'accepter. Je vais plus loin. Étant donné un certain nombre d'exemples où on n'a pas pu l'éviter, puisque le mouvement mélodique s'y opposait complètement, ce qui indique que les auteurs des mélodies ont bien voulu l'écrire, je suis persuadé que beaucoup de *si* bémols devraient disparaître de nos livres de chant. Pour deux qui adoucissent des duretés incontestables, il y en a vingt qui déparent les mélodies et leur enlèvent cette saveur archaïque et de haut goût qui est un de leurs charmes incommunicables. Au risque de paraître paradoxal, je prétends que la mélodie grégorienne « fleure » le triton et est comme embaumée par la relation de triton. Que l'on ne me mette pas au défi de prouver mon dire, je commencerais par l'*Ad te levavi* (introït du 1er dimanche de l'Avent) et terminerais, pour le Graduel, par la Communion de la Dédicace. Je montrerais le triton, sous roche, dans la plupart des pièces grégoriennes, souvent même

s'étalant sur la portée, dans un mouvement d'élégance un peu sauvage, mais incontestablement distinguée. Comment ne pas le voir, le sentir, l'entendre dans l'*Ad te levavi*, à *confido*, *fa*, *la*, *do*, *si*. Est-ce que les deux *si* naturels de *Universi*, venant après la chute en *fa* de *mei*, ne donnent pas l'impression intense de la relation de triton? Et dans la Communion de la Dédicace, *et pulsanti aperietur* est bâti sur le triton : *do*, *si*, *sol*, *fa* — *fa*, *sol*, *do*, *si*.

Nous avons pris la première et la dernière pièce du Graduel. Nous aurions pu l'ouvrir au hasard : partout, sauf dans les pièces du 2e mode, le triton plus ou moins patent et la relation de triton. Je sais bien qu'on a essayé de le faire rentrer sous cloche à coups de *si* bémols, mais la cloche est transparente et les *si* bémols sont en mauvaise posture. Quelle mine triste et pleurarde fait le premier *si* bémol du *Sacris solemniis* en regard du premier *si* naturel qui se dresse si fièrement dans la mélodie de l'*Ave maris stella*? On a eu tellement honte de cet infortuné bémol que deux notes plus loin on s'est hâté de faire entendre le *si* naturel pour en abolir jusqu'au souvenir[1]. La mélodie de l'*Ave maris stella* est autrement tonale et grégorienne avec sa forte impression de triton aux trois premières notes, impression qui a épouvanté les copistes du *Sacris solemniis*.

M. Mathieu.

1. Aussi l'édition vaticane a-t-elle supprimé ce bémol, qui ne se trouve pas à cet endroit dans les sources anciennes, tandis qu'il y est au quatrième vers. (N. d. l. R.)

NÉCROLOGIE

M. LE CHANOINE GROSPELLIER

C'est avec peine que nous avons appris, le mois dernier, la mort presque subite de M. le chanoine A. Grospellier, consulteur de la Sacrée Congrégation des Rites, de la Commission historico-liturgique et de la Commission grégorienne, et qui dirigeait avec tant de soin et de succès, depuis plusieurs années, la vaillante *Revue du chant grégorien* de Grenoble.

D'abord oblat des Chanoines réguliers de l'Immaculée-Conception dans le Jura, son pays d'origine, et ayant fait profession dans le même ordre, il s'y fit rapidement distinguer par ses qualités éminentes non seulement dans la vie religieuse, mais encore dans les sciences, l'histoire, la liturgie et le chant. En dehors des fonctions qu'il occupa dans son monastère, d'abord de 1881 à 1886, puis de 1891 à 1902, M. Grospellier fut successivement secrétaire particulier de Mgr Mermillod, l'évêque de Genève, professeur à la maîtrise de Notre-Dame, à Fribourg, et membre de la Commission des examens de l'Enseignement classique, puis directeur des études historiques et musicales au grand séminaire de Grenoble. C'est de là qu'il fut appelé, l'an dernier, à séjourner à Rome, comme consulteur résidant de la Congrégation des Rites.

Dans la vie très absorbante qui l'occupait, M. le chanoine Grospellier trouvait encore le moyen d'écrire des études et des mémoires divers, aussi remarquables par leur forme pure et élégante que par la sûreté et l'étendue de la documentation.

Il publia ainsi des *Mélanges d'hagiographie dauphinoise*, dans le *Bulletin d'histoire ecclésiastique de Valence*, des articles fort intéressants, en particulier sur les *cursus* et le *Rythme des oraisons*, dans la *Revue du chant grégorien*; rédigea, pour Grenoble, le remarquable *Propre diocésain* où il fit revivre plusieurs magnifiques offices du moyen âge, et, pour les Commissions romaines, des mémoires fort complets sur les diverses questions étudiées. Lorsque la mort le frappa, le 14 juillet dernier, au moment de se rendre à une réunion de la Congrégation des Rites, il terminait un érudit article sur le texte des hymnes publié dans l'Édition Vaticane, à propos des *Analecta hymnica* dont on nous opposait les conclusions; il y montrait combien il faut se

garder de donner trop d'autorité aux *apparatus* documentaires les plus objectifs en apparence, lorsqu'ils ne portent que sur le nombre et l'étendue des sources.

A côté de ces travaux théoriques, M. le chanoine Grospellier fut encore un excellent praticien.

Préchantre de son monastère durant plusieurs années, puis professeur de chant, il appliqua ensuite au grand séminaire de Grenoble les principes grégoriens, et y obtint de fort bons résultats par son excellente pédagogie. En même temps qu'au chant liturgique, ses efforts s'étendaient à la polyphonie classique, et tant par les exécutions soigneusement préparées qu'il donnait au Séminaire et à la Cathédrale, que par l'influence qu'il exerça, il fit de Grenoble un centre d'interprétation et de diffusion des maîtres palestriniens et de la bonne musique moderne. A Rome même, malgré ses occupations officielles et ses études particulières, il tint encore à consacrer le peu de temps qui lui restait à promouvoir la réforme grégorienne dans la communauté de la « Fraternité sacerdotale » de San Martino, dont il faisait partie, en dirigeant le chœur des ecclésiastiques qui, grâce à lui, avançaient de plus en plus, de mieux en mieux, dans les voies de la restauration liturgique. A tous les regrets que la mort de M. Grospellier peut susciter parmi les érudits et les praticiens du chant liturgique, nous joindrons ici l'expression personnelle de la haute estime que des rapports de collaboration, vite changés en liens d'amitié, nous avaient inspirée envers lui. Nous prions sa famille, et particulièrement sa vénérable mère, d'agréer nos sentiments de condoléance envers l'érudit, le prêtre et l'ami qu'était M. Grospellier.

Ses obsèques furent solennellement célébrées, en pur chant grégorien, dans l'église du Sacré-Cœur, et l'inhumation eut lieu à Saint-Louis-des-Français, devant une nombreuse assistance de prélats et de religieux.

M. le chanoine Grospellier avait cinquante-deux ans.

Amédée Gastoué.

Les Nouvelles Publications du Bureau d'édition

(RÉPERTOIRE MODERNE)

Grâce à l'excellente administration du Bureau d'Édition de la Schola, nous sommes redevables à M. Rouart, ainsi qu'à M. Hérelle, de la régularité des publications musicales et du choix intelligent et varié qui préside aux nouvelles éditions dont le fonds « scholiste » s'enrichit. Aujourd'hui est paru un nouveau trimestre du *Répertoire moderne* de musique vocale et d'orgue : il présente une variété des plus intéressantes dans la forme et le style des pièces publiées.

Ce sont, pour la musique vocale :

Oremus pro pontifice, à 4 voix d'hommes, et orgue *ad libitum*, de M. l'abbé Julio Valdès [nº 90] ;

Tantum ergo, à 4 voix mixtes, et orgue *ad libitum*, du même auteur [nº 91] ;

Adoremus in aeternum, et *Tu es Petrus*, à 2 voix égales et orgue, de M. Marc de Ranse [nº 92] ;

Ecce concipies (motet pour l'Avent), pour voix d'hommes et orgue, de M. le Dr P. Wagner [nº 93] ;

Misericordias Domini, à 4 voix d'hommes et orgue, du même auteur [nº 94] :

Ave verum corpus, à 3 voix d'hommes et orgue, de M. Marcel Orban [nº 95] ;

Ave maris stella, à 4 voix mixtes, de M. l'abbé Brun [nº 96].

Pour le répertoire d'orgue :

Prélude, pour orgue à pédales, de M. A. Gastoué [nº 23] ;

Petite suite liturgique, pour orgue ou harmonium, de M. l'abbé F. Brun [nº 24].

C'est bien, on le voit, un ensemble très pratique pour les divers genres de chœurs avec ou sans accompagnement, et de forces différentes.

Ces morceaux offrent aussi, — et nous le ferons remarquer, alors que tant de personnes se figurent, à tort, que la Schola se confine dans des pastiches plus ou moins palestriniens, — ils offrent, disons-nous, des exemples des différentes manières modernes par où se traduit l'originalité de chaque compositeur, sans être aucunement astreinte à un style d'école souvent regrettable dans son uniformité.

Pour les voix seules *a cappella*, l'*Ave maris stella* de M. l'abbé Brun, d'une *moyenne difficulté*, est un excellent spécimen de pièce moderne simple, tout en profitant des ressources de l'harmonie chromatique ; son effet est charmant. L'auteur a conservé la coupe nette des phrases, telle que la donne le texte en vers ; les parties chantent ensemble, et ne chevauchent pas les unes sur les autres. L'*Oremus*, de M. Valdès, dont Mgr Perosi a accepté la dédicace, également pour voix seules, demande de *très bons chanteurs*, et particulièrement des ténors solides : d'un effet très large et très puissant, ce motet est doté d'une partie d'orgue *ad libitum*, qui se borne à peu de chose près à reproduire les parties vocales, en renforçant parfois l'harmonie. Le *Tantum ergo* du même auteur, d'une forme inspirée du choral varié, a également une partie d'orgue *ad libitum*, un peu plus importante que dans le morceau précédent ; *assez facile*.

Les autres pièces avec orgue *obligé* sont de diverses forces. Nos lecteurs ont pu goûter le motet à reprise *da capo* de M. le Dr P. Wagner, encarté dans le dernier numéro de la *Tribune*, et déjà, de divers côtés, on en a félicité le Bureau d'Édition. Ce *Misericordias Domini*, qui sera bien à sa place, par exemple, à la clôture d'un office, convient à merveille aux chœurs des grands séminaires ou des patronages de jeunes gens auxquels nous le recommandons. Il est *très facile*, d'un bon style et d'un excellent effet. Facile aussi est l'*Ecce concipies* du même auteur, mais qui demande plus de science du chant et de la déclamation, les 4 parties n'apparaissant ensemble que pour la courte phrase finale. L'*Adoremus in aeternum* et le *Tu es Petrus*, à deux voix égales (d'hommes ou de dessus), également avec orgue obligé, sont d'un « jeune » dans toute l'acception du terme, M. de Ranse, maître de chapelle de Saint-Charles de Montceau, à Paris, l'un des meilleurs élèves sortis de la Schola. Ces deux pièces sont *très pratiques* pour les petites églises et les confréries, et assez faciles : on remarquera le récitatif imité de la psalmodie, par quoi le compositeur a heureusement séparé les reprises de l'antienne. « Jeune » aussi est M. Marcel Orban, dont notre collaborateur M. A. Groz a déjà parlé à diverses reprises dans ses chroniques et articles. Il a écrit, dans cet *Ave verum*, une pièce réellement belle, et certainement l'une des meilleures parmi celles publiées par le Bureau d'Édition ; elle est *difficile*, et convient plutôt à un bon trio qu'à un chœur. D'un style à la fois très soutenu et très *moderne*, avec un accompagnement d'orgue original et fort indépendant, l'*Ave verum* de M. Orban tiendra certainement une belle place dans la musique d'église de notre temps.

Dans les pièces d'orgue du même trimestre, le *Prélude*, de M. A. Gastoué, d'une forme très classique, est construit sur une seule phrase, d'abord exposée en imitations fuguées, puis développée, enfin reprise en valeurs diverses ; cette pièce d'orgue conviendra fort bien à un offertoire : elle est bonne et intéressante. A côté de ce prélude écrit pour le grand orgue (il ne saurait en aucune façon être exécuté sur l'harmonium), les pièces de M. l'abbé Brun sont destinées plutôt à ce dernier instrument. Elles forment une *Petite suite liturgique* pour les fêtes de la sainte Vierge, et comprennent : 1° Offertoire, sur l'antienne *Ave Maria*, dont la coupe est presque exactement celle du morceau précédent, mais dans un style moderne ; 2° Élévation, sur l'antienne *Jam hiems transiit ;* 3° Communion, d'après les thèmes fort originaux de l'ancienne prose *O Sophia quam Maria*, et que M. l'abbé Brun a revêtus d'harmonies archaïques d'une sonorité des plus curieuses.

En résumé, ce nouveau trimestre du *Répertoire moderne* se présente comme fort intéressant, et fait bien augurer des publications destinées à lui faire suite.

Henri Noel.

BIBLIOGRAPHIE

ROMAIN ROLLAND : **Musiciens d'autrefois**, 1 vol. in-16, broché, 3 fr. 50. Hachette et Cie, Paris.

M. Romain Rolland vient de publier en volume, pour faire pendant aux *Musiciens d'aujourd'hui* [1], différentes études parues d'abord dans diverses revues.

Le livre s'ouvre par une Introduction : *De la place de la musique dans l'histoire générale* ; l'auteur établit qu'à la base de toute histoire générale, il faut une sorte d'histoire comparée de toutes les formes d'art, l'histoire devant « avoir pour objet l'unité vivante de l'esprit humain ».

Remontant ensuite aux lointains de la civilisation, M. R. Rolland essaye d'esquisser la place considérable de la musique dans la suite de l'histoire ; il semble que du haut d'une montagne on contemple l'immense « océan de musique qui remplit les siècles » ; il faudrait pouvoir citer tout entière, en particulier, la très belle page consacrée au chant grégorien, né au travers des convulsions sociales de la fin du vieux monde ; mais voici déjà le siècle de Josquin et de Palestrina ; puis la Renaissance, et les siècles nouveaux : partout et toujours « la musique est intimement mêlée au reste de la vie sociale ».

« Le spectacle de cette éternelle floraison de la musique est un bienfait moral » ; si loin que l'on regarde en arrière, « la perfection a déjà été atteinte et l'art est inépuisable, comme la vie. »... Et l'auteur conclut : « Tout est dit, peut-être, mais tout est encore à dire ».

Les autres articles réunis dans le volume se rattachent à un sujet commun : l'*histoire dans l'opéra*.

Voici les principales divisions de l'ouvrage :

1. *L'opéra avant l'opéra*. — I. Les « sacre Rappresentazioni » de Florence et les « Mai » de la campagne Toscane. — II. Les comédies latines et les représentations à l'antique. — III. Les pastorales en musique et Torquato Tasso.

On voit, dans cette première série d'études, comment l'opéra, inventé à Florence à la fin du XVIe siècle, fut le terme d'un mouvement poético-musical très ancien, la conclusion naturelle d'une évolution dramatique de plusieurs siècles. Après la description des primitives représentations sacrées et celle des spectacles populaires, nous assistons aux brillants spectacles musicaux auxquels collaborèrent les plus célèbres artistes de la Renaissance : Brunelleschi, Léonard de Vinci, l'Arioste, Andrea del Sarto, Ghirlandajo, Raphaël, etc., et les musiciens Arrigo Tedesio (Heinrich Isaak), Merule, Andrea Gabrielo, pour n'en nommer que les principaux ; solennités artistiques présidées ou protégées par les papes eux-mêmes : Sixte IV, Alexandre VI, Léon X, ou des princes illustres : Laurent de Médicis, Hercule d'Este.

Nous apprenons quelle part eut à la création de l'opéra : Torquato Tasso, le prince des artistes de la fin de la Renaissance italienne, « le maître incontesté de *tout l'art* de la fin du XVIe siècle », et qui fut en relations personnelles avec tous les futurs créateurs de l'opéra florentin : Emilio Cavalieri, Rinuccini, Luca Marenzio.

Puis nous suivons le développement de l'opéra en France, et voyons, chemin

1. Voir le n° de la *Tribune* de juin 1908. *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette.

faisant, de quelle façon inattendue ces représentations musicales ont contribué à *la Fronde* :

2. *Le premier opéra joué à Paris* (1647) : *l'*Orfeo *du Napolitain Luigi Rossi.* — I. Mazarin et la musique. — II. Les Barberini en France. — III. Luigi Rossi avant son arrivée en France. — IV. La représentation d'*Orfeo* à Paris. — V. L'*Orfeo* (Coypel travailla aux décors, ce fut son premier début). — VI. Luigi Rossi après l'*Orfeo*.

Quelques pages inédites de l'*Orfeo* complètent ces études : c'est la dernière scène du IIIe acte, le désespoir d'Orphée, récitatif à haut relief, qui évoque la grande voix de Gluck. Il est intéressant de comparer cette « plainte » au célèbre « lamento » de l'*Arianna* de Monteverdi (1608).

M. R. Rolland dessine ensuite, et magistralement, la puissante figure du Florentin *Lully*, qui réussit à faire prendre racine dans notre sol à cette plante étrangère : l'opéra, en la greffant sur notre *tragédie classique*, et dont la dictature sur la musique française se maintint plus d'un siècle.

3. *Notes sur Lully.* — I. L'homme. — II. Le musicien. — III. Le récitatif de Lully et la déclamation de Racine. — IV. Éléments hétérogènes de l'opéra de Lully. — V. Les symphonies de Lully (ouvertures, danses, paysages musicaux). — VI. Grandeur et popularité de l'art de Lully (esthétique, exécution orchestrale, influence sur les compositeurs français et étrangers de son temps et même après lui, influence sur le style d'orgue).

Ces « notes sur Lully » montrent que l'œuvre d'art réalisé par Lully « n'est pas moins que la tragédie classique et les nobles jardins de Versailles un monument durable de la robuste époque qui fut l'été de notre race ».

Suivent les portraits de trois des plus grands maîtres du théâtre musical à la fin du XVIIIe siècle : le noble poète *Gluck*, le fin et intelligent *Grétry*, le raisonnable et tendre *Mozart*, qui, tous trois nourris de l'art italien, ont su le faire oublier.

Ces trois esquisses, moins poussées que la grande étude sur Lully, n'en abondent pas moins en remarques fort intéressantes, en documents inédits, en faits curieux, qui nous font mieux connaître ou aimer ces maîtres du passé.

Ainsi, à propos de Gluck, l'étude de l'influence des Encyclopédistes et des réformes qu'ils réclamaient ; dans les pages consacrées à Grétry, des passages choisis dans ses *Essais*, et quand il est question de Mozart, comment et pourquoi il était fait surtout pour le drame musical.

M. R. Rolland compte plus tard consacrer à l'auteur de *Don Giovanni* une plus grande étude ; déjà il a réussi à ranimer cette belle ombre effacée, et à la faire aimer davantage.

Il faut remercier M. R. Rolland d'avoir bien voulu livrer au public ces belles études d'art où s'affirme une fois de plus la belle conscience artistique, l'intuition et l'érudition honnête de leur auteur.

Parfois, pour plaire à un ami, on accepte de le guider parmi les beautés splendides ou discrètes d'un vieux monument aimé ; si les instants sont comptés, il se mêle alors au plaisir beaucoup de regrets inavoués ; il ne faut pas tout montrer et il faut se contenter de pâles explications.

Résistant aux inévitables tentations, nous avons laissé se hasarder, du livre de M. Romain Rolland, ce que Viollet-le-Duc appelait une « vue cavalière », sans autre prétention qu'inciter chez les lecteurs de la *Tribune* la curiosité de l'ouvrage lui-même.

FÉLIX RAUGEL.

RR. PP. BÉNÉDICTINS DE SILOS : **Kyriale seu ordinarium missae juxta vaticanam editionem, cum appendice pro Hispania.** In-8° de VIII pages non paginées, de 88 et VIII pages. Au monastère de Silos, province de Burgos, Espagne.

Les PP. Bénédictins de Silos, rameau de la Congrégation de France ou de Solesmes, tiennent haut et ferme dans la péninsule le drapeau de la restauration grégorienne. C'est à eux qu'appartient pour l'Espagne la reproduction des livres vaticans.

Ce qui donne un prix particulier à leur réédition de l'Ordinaire de la Messe, c'est l'Appendice pour l'Espagne. Dans les églises espagnoles, en effet, en plus des messes romaines usitées à peu près partout, on a conservé dans divers chœurs de très anciens *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus*, soit empruntés à divers usages français du moyen âge, soit tout à fait de composition espagnole, et paraissant apparentés, en plusieurs de leurs détails, au chant mozarabe, dont on connaît si peu d'échantillons.

Un choix de ces mélodies a été fait par le soin des PP. de Silos, surtout par Dom Casiano Rojo, et soigneusement collationné sur les meilleurs manuscrits *cantorales*. La Congrégation des Rites les a spécialement approuvés, sur le rapport favorable de la Commission pontificale grégorienne. On y trouvera cinq *Kyrie*, quatre *Sanctus* et un *Agnus*, tous très développés.

Graduale SS. Romanae Ecclesiae, *editio Schwann P.* Grand in-8°, relié dos et coins en cuir, tranches rouges, 9 fr. ; *editio R*, le même, édition de luxe, en 2 volumes (l'*Ordinarium missae* se trouve dans chacun des deux volumes), **12** fr. **50**. Schwann, à Düsseldorf ; en dépôt au *Bureau d'édition de la Schola.*

Nous sommes heureux d'annoncer la première des réimpressions du *Graduel Vatican*. Déjà nous connaissions les belles plaquettes éditées par la maison Schwann pour l'Ordinaire, le Commun des Saints, etc., et nous les avions louées en leur temps. Aujourd'hui, la même maison fait paraître le Graduel, et nous ne pouvons que féliciter les éditeurs de cette publication superbe, presque aussi belle que l'édition originale, composée dans le style carolingien, les titres en noir et rouge; les têtes de pages et les culs-de-lampe sont d'un art achevé. L'édition en deux volumes suit la division indiquée par les fascicules supplémentaires de l'édition Vaticane : le premier tome contient le propre du temps ; le second, le propre, le commun des Saints et le supplément, mais tous deux donnent intégralement la préface, l'ordinaire, les tons communs et l'appendice, qui sont utiles à tous les offices.

Cette publication fait le plus grand honneur à la maison Schwann, et ouvre dignement la série des réimpressions du Graduel Vatican.

J. Sabouret : **Abécédaire du Chant grégorien pour la notation musicale** (édition Vaticane). Arras, Procure générale de musique religieuse, petit in-16 de 14 p. Broché : 0 fr. 10.

Ce petit opuscule clair et bien conçu est divisé en trois leçons et renferme quelques notions élémentaires sur les signes de la musique, sur la gamme et les intervalles, sur les accidents et le chant des paroles. On y a ajouté des exercices et quelques règles pour l'exécution du plain-chant.

Office des Bienheureuses Carmélites de Compiègne, 4 pages in-8°, contenant le chant approuvé de l'office nouveau des Carmélites martyres de Compiègne : hymnes et antiennes des Vêpres et des Laudes. La feuille, 0 fr. 10 cent. ; réduction par quantité. Paris, Société d'éditions du chant liturgique, 74 et 90, rue Bonaparte, 10, rue Cassette.

R. P. Th. Gaschy : **Manuel de prières et de chants** ; petit in-12 de xxiv, 288 et 258* pages. 2 fr. 50 ; fortes remises ; envoi d'un exemplaire spécimen à prix réduit. Paris, librairie Desclée, 30, rue Saint-Sulpice, et Procure des PP. du Saint-Esprit, 30, rue Lhomond.

Troisième édition d'un petit volume publié spécialement pour les maisons de la Congrégation du Saint-Esprit. Il contient : 1° les Exercices de la vie chrétienne ; 2° le *Kyriale* de la Vaticane, un certain nombre de prières, d'évangiles et de chants grégoriens pour diverses fêtes et dimanches ; 3° de nombreuses pièces grégoriennes

et autres pour les saluts ; 4° des cantiques vulgaires. Cette édition a été retouchée et perfectionnée. Le R. P. Gaschy y a fait entrer plusieurs cantiques des recueils de la Schola : de MM. l'abbé Lhoumeau, Bordes et Gastoué. En en félicitant et remerciant l'auteur, nous exprimerons le regret que le chant grégorien soit purement et simplement pris ou imité des nouvelles transcriptions solesmiennes, avec leurs épisèmes si encombrants et si discutables. Mais, somme toute, on ne peut qu'être satisfait de voir ainsi le mouvement de rénovation du chant religieux s'introduire dans les recueils pieux, qui trop souvent sont d'un niveau déplorablement bas, et sur lesquels le nouveau manuel des PP. du Saint-Esprit vient heureusement trancher.

NOTRE SUPPLÉMENT

Dix cantiques sur les « lieder » de Gellert mis en musique par Beethoven.

Ces *lieder* religieux, dont nous donnons aujourd'hui en encartage le n° 1, datent de la jeunesse de Beethoven ; ils appartiennent à l'époque de ses premières compositions vocales intéressantes. Publiés chez Artaria, à Vienne, en 1802-1803, ces chants portent le numéro d'*opus* XLVIII [1] ; leur accompagnement, bien qu'inspiré du style d'orgue contemporain, est écrit pour le *piano-forte*. Leur adapation à l'orgue est aisée, ainsi qu'on s'en pourra rendre compte par les annotations de cette nouvelle édition. Nous ferons ici une exception pour le *Chant de pénitence*, qui termine l'œuvre, et qui, malgré son profond sentiment, est plutôt une pièce de concert spirituel, et ne convient qu'à une voix seule.

Les cinq compositions qui précèdent, au contraire, peuvent être chantées soit en solo, soit en chœur à l'unisson, dans une réunion religieuse (non liturgique, bien entendu), et conviennent particulièrement aux missions.

L'intérêt principal de cette édition nouvelle est la reproduction d'un texte français anonyme, contemporain des auteurs [2], et qui développe en plusieurs strophes parallèles au texte de Gellert le sujet traité dans les premières paroles du lied original. Nous les avons conservées dans leur saveur un peu naïve, à part quelques légères corrections rythmiques. Cependant nous avons toujours traduit à nouveau les strophes mises en musique par Beethoven, en maintenant le plus rigoureusement possible l'accentuation et le sens du texte, très souvent d'ailleurs inspiré des psaumes.

A. Gastoué.

1. Dans le n° 1, septième mesure de l'accompagnement (au mot *Wolken*, « nuées ») nous avons ajouté entre crochets un *fa* qui manque à toutes les éditions, et dont l'absence est manifestement fautive. Dans le n° 6, les indications de mouvement diffèrent un peu : nous avons donné la préférence à l'édition d'Artaria, en indiquant cependant les variantes des autres.

2. Cette partition porte comme titre : *Chants religieux, arrangés sur la musique de Beethowen* (sic), *dédiés à Louis, Albert, Isaur et Elisa, par leur meilleur ami.* Elle a été gravée par G. Engelmann.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS PARUES

Répertoire moderne

SÉRIE DE CHANT

Nos			PRIX NETS Partit. avec accompt	PRIX NETS Partit. de chœur
98	J. Bonnet.	**Ave Maria**, à 4 voix mixtes.	1 50	0 20
81	C. Boyer (Chanoine).	**Salut** à 4 voix mixtes. I Peccavi super numerum. II. Porta caeli et stella maris es III. Tu es Petrus. IV. Tantum ergo. V. Laudate Dominum.	3 »	0 60
81 bis	—	**Laudate Dominum** (extr. du précédent). .	1 50	0 20
103	—	**Quatre pièces funèbres**, à 2 voix égales .	2 50	0 40
89	Brun (Abbé). . . .	**Deux motets au Saint Sacrement**. I. Ecce panis, a 4 voix mixtes. II. O salutaris, à 3 voix mixtes.	1 50	0 25
96	—	**Ave maris stella**, à 4 voix mixtes. . . .	1 25	0 15
85	Canton (Léon). . .	**Ave Maria**, à 2 voix egales.	1 25	0 15
84	—	**Salve Regina**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
105	—	**Alma Redemptoris Mater**, à 4 voix mixtes.	1 50	0 20
87	Gastoué (Amédée). .	**Deux motets** a 3 voix egales. — I. Pie Jesu. — II. Ecce panis	1 50	0 25
99	—	**Petite Messe** « Ave verum corpus » à 2 voix égales, ou inégales, ou 3 voix mixtes. . .	3 »	0 60
95	Orban (M.).	**Ave verum**, à 3 voix d'hommes.	1 50	0 20
88	Perruchot (Abbé). .	**Litanies de la T. S. Vierge**, à 2 voix égales, ou 3 et 4 voix mixtes.	2 »	0 40
83	—	**O sacrum convivium**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
82	—	**Pie Jesu**, à 2 voix d'hommes.	1 25	0 15
97	—	**Sub tuum praesidium**, à 2 voix inégales.	1 25	0 15
100	—	**Faux-bourdons**, dans tous les tons, pour 2 voix égales, ou 3 ou 4 voix mixtes	1 25	0 15
101	—	**Panis angelicus**, à 4 voix d'hommes . . .	1 25	0 15
92	Ranse (M. de). . .	**Adoremus in aeternum**, à 2 voix égales.	1 25	0 15
86	Valdès (Abbé J.) . .	**Veni creator Spiritus**, à 4 voix mixtes. .	1 50	0 20
90	—	**Oremus pro Pontifice**, à 4 voix d'hommes.	1 50	0 20
91	—	**Tantum ergo**, a 4 voix mixtes.	1 50	0 25
102	—	**Rex Regum**, à 4 voix mixtes	1 50	0 25
94	Wagner (Dr). . . .	**Misericordias Domini**, voix d'hommes. .	1 50	0 20
93	—	**Motet pour l'Avent**, voix d'hommes. .	1 50	0 20
104	—	**Veni Sponsa Christi**, voix d'hommes. . .	1 50	0 20

SERIE D'ORGUE

			PRIX NETS
24	Brun (Abbé). . . .	**Petite suite liturgique**, pour les fêtes de la sainte Vierge (orgue ou harmonium). .	2 50
15	Canton (Léon). . .	**Versets en ré**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium)	1 25
19	—	**6 versets du 8e ton**, pour le Magnificat (orgue ou harmonium)	1 50
23	Gastoué (Amédée). .	**Prélude**, pour grand orgue.	1 50
25	Le Guennant (Aug.) .	**Adagietto**, pour grand orgue.	1 50
22	Saint-Requier (Léon)	**2 petites pièces**, pour harmonium. — I Communion. — II Offertoire.	1 50
21	La Tombelle (F. de).	**Fantaisie**, sur deux thèmes (profane et grégorien) (Chanson de Nougolhayro-Hymne de l'Avent).	3 »
26	Vierne (René). . . .	**Prélude grave**, pour grand orgue	2 »

Chant populaire

		PRIX NETS Partit. avec accompt	PRIX NETS Sans accompt
Beethoven (L. van) .	**6 Cantiques** sur des "lieder" de Gellert. 1er Cahier : I Prière. — II. L'amour du prochain. — III. Sur la mort. — IV. Dieu glorifié. — V. Puissance et Providence de Dieu. — 2e Cahier : VI. Chant de Pénitence.	2 »	0 50 par 10 ex.
Brun (Abbé). . . .	**Cantiques et Cantilènes**. — 1er Cahier : I. O Vierge très belle. — II. Nous te louons. — III. Gloire aux Chérubins. — IV Au Verbe fait chair. — V. Je vous salue Marie. — VI. Vierge d'espérance — VII. Avant la communion.	2 »	0 30
		2 »	0 50 par 10 ex. 0 30
Bruneau (Abbé). . .	**Ave maris stella**. — Cantique à la sainte Vierge.	0 75	

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT	PETIT ABONNEMENT
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté	Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " **MOTU PROPRIO** "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 10

Octobre

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

POUR LA BELGIQUE :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Éditions de la "TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS"

BORDES (Charles). *De l'opportunité de créer en France un Théâtre d'application pour les Reconstitutions des anciens opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles.* . . . . . Net. **0 50**

— *Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles.* Net. **0 50**

— *Onze chansons du Languedoc* (textes languedociens et traduction française). . . . . Net. **1 »**

BRENET (Michel). *La plus ancienne Méthode française de musique* (réimpression de "l'Art, science et pratique de plaine musique"). . . . . Net. **1 50**

LANGLOYS (Yves). *L'Éducation des enfants par la musique*, d'après Platon. Net. **2 »**

LAPEYRE J.)..... *La notation aquitaine et les origines de la notation musicale* (d'après les anciens manuscrits d'Albi). . . . . Net. **2 »**

VALOIS (Jean de). · *Le "Salve Regina" dans l'Ordre de Cîteaux.* . . . Net. **1 »**

***JANIN Frères,* Éditeurs de Musique,** *10, rue Président-Carnot,* **Lyon**

BACH (J.-S.). — Chant en l'honneur du Saint-Sacrement (texte français de l'abbé A. Lhoumeau), trio et chœur à 3 voix égales **1 50**
Partition des voix. **0 35**

— Cinq Chœurs, tirés des Cantates, avec adaptation d'un texte français, pour les principales Fêtes de l'année, par l'abbé A. Lhoumeau :
N° 1. Pâques (cantate : Ihr Pforten zu Zion). . . . . **4 »**
N° 2. L'Ascension (cantate : Lobet Gott in seinen Reichen). . . . . **4 »**
N° 3. La Pentecôte (cantate : O Menschen Kind). . . . . **2 »**
N° 4. La Toussaint (cantate : Freue dich erlöste schaar) . . . . . **3 »**
N° 5. Noël (cantate : Uns ist ein Kind geboren). **1 75**
Partition des voix, chaque. **0 35**

LHOUMEAU (R. P. Ant.). — Kyrie de sainte Hildegarde, trancrit en deux notations . . . . . **1 »**
Édition sans accompagnement, la douzaine. **1 50**

BIAIS FRÈRES & CIE, ÉDITEURS

74, rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Graduale Romanum, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Graduale* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . **6 »**
Franco **6 85**

A. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (3 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broché. **0 75**
Franco poste. **0 90**
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge. **1 25**
Franco poste. **1 40**

B. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile. **0 40**
Franco poste. **0 55**

C. — Ordinaire de la Messe, d'après l'édition Vaticane. Édition spéciale, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. **0 40**. — Franco poste. **0 55**

Accompagnement d'Orgue de l'« Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* », et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »** extraits de l'*Ordinarium Missae* de l'édition Vaticane, composé par le Dr P. Wagner, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . **5 »**
Franco **5 50**

Quatorzième Année | N° 10 | Octobre 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269*	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.	PARIS (Ve)	Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14*	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.	GAND (Belgique)	

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Chants du passé et musique de l'avenir. . . . . . Dom L. David.
Nouvelles musicales. . . . . . Félix Raugel.
La psalmodie traditionnelle des huit tons (suite). . . . . . Amédée Gastoué.
Une ancienne prose à la sainte Vierge. . . . . . Amédée Gastoué.
Le Chant populaire (collection).
Bibliographie : les Revues ; notre supplément. . . . . . Les Secrétaires.

Chants du passé et musique de l'avenir

A propos d'une publication récente du Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, le R. P. Dom Lucien David, qui a pris la direction de la *Revue du Chant grégorien*, écrit cet intéressant article qu'il nous autorise à reproduire. Nous pensons que sa lecture pourra être de quelque utilité aux jeunes compositeurs.

La collection de nouveaux chants populaires entreprise depuis quelques années par la *Schola Cantorum*, s'est récemment enrichie de plusieurs numéros fort intéressants, dus, entre autres, au distingué maître de chapelle de Clermont-Ferrand. Ceux de nos lecteurs qui pourraient se demander quels rapports intimes il y a entre une revue de chant grégorien et des chants populaires en langue vulgaire, n'ont qu'à feuilleter eux-mêmes les Cantiques et Cantilènes de M. Brun : ils auront une réponse complète, en même temps que fort agréable.

Ce n'est pas la première fois qu'un compositeur contemporain cherche dans les richesses mélodiques du répertoire grégorien un renouveau d'inspiration artistique. L'éternelle jeunesse de ces cantilènes antiques a surpris et frappé tous les musiciens qui ont eu occasion de les

entendre, surtout restaurées dans leur ligne mélodique, et chantées par des voix, nous ne disons pas même très exercées, mais suffisamment initiées. Plus d'un s'est mis à penser que cette source longtemps cachée pourrait bien être pour l'art musical une merveilleuse fontaine de Jouvence, où il trouverait le principe d'une renaissance ou du moins d'une évolution originale.

Jusqu'ici la grande musique ne s'en est approchée qu'avec hésitation et timidité ; elle n'y a touché qu'avec une sorte de crainte sacrée : crainte salutaire qui sera, nous pouvons l'espérer, le commencement de la vraie sagesse. Sans parler de Gounod, de Méhul, de Meyerbeer, d'Halévy, et de tous ceux qui appartiennent à l'histoire du passé, on connaît le parti que le maestro Perosi a su tirer, dans ses oratorios, de quelques formules grégoriennes. Mais il nous semble qu'un peu plus de hardiesse n'atteindrait pas encore à l'indiscrétion et que, sans piller inconsidérément les trésors des livres liturgiques, on pourrait tout au moins les interroger sur le mystère de leur richesse.

La liberté si caractéristique du rythme grégorien, la puissance et la flexibilité des formules tonales, liées cependant à la discipline austère des modes, mais trouvant dans cette discipline même le secret d'une étonnante variété, réservent, croyons-nous, de précieuses trouvailles aux chercheurs. Le savant musiciste italien M. Giulio Zambiasi [1] ne craint pas de l'affirmer assez catégoriquement : « De même, dit-il, que le *temps*, lié à la mesure et aux proportions exactement divisibles, fut introduit dans la musique comme un principe générateur de formes variées, et pour faciliter les exécutions polyphoniques, ainsi pourrait-on penser que le progrès de l'art moderne doive consister dans l'utilisation des deux libertés *tonale* et *rythmique*, caractéristiques du chant grégorien, accomplissant ainsi son évolution en sens inverse de l'art polyphonique à ses débuts. La polyphonie abandonna lentement la rythmique grégorienne, et, se délivrant, à mesure qu'elle se développait, des entraves modales, donna la préférence au facteur tonal, le perfectionnant au moyen de cadences et d'accidents. » Et plus loin le même écrivain ajoute : « Ce n'est pas l'ignorance, mais bien la connaissance approfondie des règles subtiles de l'art musical, qui guidera le génie dans son audace à les violer, à les modifier, à les abandonner avec opportunité, pour en révéler d'autres et créer un art nouveau. Aujourd'hui, plus que jamais, il faut bien se dire que si le grégorien est un art qui ne saurait mourir, ce n'est pas parce que son système musical est en soi, ou dans ses moyens, plus parfait que le nôtre, mais parce que le principe essentiel de la musique est la mélodie. Or la mélodie non seulement définit tout l'art grégorien, mais elle y apparaît souvent avec des formes splendides et d'une puissance d'expression surprenante. »

Ce rappel de l'importance essentielle du facteur mélodique dans la musique, dans toute musique, est, on peut le dire, à l'ordre du jour.

1. *Intorno alle relazioni del canto gregoriano colla tonalità moderna.* Torino, 1907, pp. 24 et 25.

Tout récemment, à Ferrare, le professeur Antolisei prononçait en faveur de la mélodie, dégagée de l'impressionisme polyphonique où entre souvent plus de virtuosité que d'art véritable, un plaidoyer très poétique et même très enflammé. Ce théorème fondamental de l'art musical n'est pas du reste une découverte du xxe siècle ; il a été connu de tous les grands musiciens, y compris Wagner, et proclamé par des esthéticiens comme Hegel.

Le côté assez nouveau du problème, c'est son application au chant grégorien, ou, si l'on veut, sa résolution par le chant grégorien, lequel non seulement est mélodique par essence, et exclusivement, mais offre encore, au point de vue tonal et rythmique, des caractères originaux où la musique moderne pourra apprendre du nouveau. Et s'il est vrai que l'art ne peut vivre qu'à la condition d'évoluer, de se renouveler ; si l'on peut soutenir, avec la discrétion voulue, le paradoxe de Massenet qui considère le nouveau comme un élément essentiel de toute œuvre d'art et comme le but, au moins indirect, à poursuivre par l'artiste, on peut se sentir rassuré pour l'avenir : la combinaison des ressources de la musique moderne avec celles des cantilènes antiques nous donnera du nouveau.

Mais si la musique doit trouver la clef de son avenir dans les reliques du passé, ce sera d'abord, et plus facilement, la musique populaire : cantiques et chansons.

En ressuscitant les cantiques et chansons d'autrefois, et en les imitant, on se retrouvera, ni plus ni moins, en pleine atmosphère grégorienne. On sait combien étroitement furent apparentées, dans toute l'antiquité, la musique profane et populaire, et la musique liturgique et religieuse : et nous entendons parler non seulement de la période gréco-romaine de l'ère chrétienne, mais des siècles qui suivirent jusqu'à la fin du moyen âge, et même bien au delà en certaines régions plus conservatrices et mieux conservées. Presque dès le début, le chant liturgique déborda dans la société chrétienne, en dehors des enceintes consacrées et des assemblées cultuelles. Dans les familles chrétiennes, surtout à l'occasion des festins, des psalmistes de profession s'en allaient chanter, en s'accompagnant de la cithare, des hymnes et des psaumes anciens ou nouveaux, sacrés ou profanes, parfois même très profanes.

Au moyen âge on constate les mêmes usages et les mêmes abus. Les farces, on s'en souvient, sont d'origine musico-liturgique. C'est qu'en effet on pouvait passer d'un genre à l'autre pour ainsi dire sans transition, sans qu'il fût besoin au compositeur ou au chantre de changer l'armature de l'inspiration artistique. La *Revue du Chant grégorien* a publié [1] un cantique à la sainte Vierge, très doux et très pieux, calqué librement par le R^me D. Pothier sur... une chanson de table, publiée par De Coussemaker, et où la Vierge, l'*amica mea formosa mea* du Cantique des cantiques, a pris la place du personnage correspondant, mais

1. 13e année, p. 16, septembre-octobre 1904.

tout différent, de l'original. Les paroles mêmes de la chanson, soit dit en passant, sont évidemment inspirées de la poésie du Cantique. Les adaptations ou parodies, parfois blasphématoires, des textes et des mélodies liturgiques, étaient faciles et fréquentes à une époque où celles-ci comme ceux-là étaient familiers au peuple aussi bien qu'aux clercs et à toutes les classes de la société. En compensation, le retour du profane au sacré s'effectuait avec la plus grande facilité.

Aussi le travail d'adaptation de D. Pothier était-il, en soi, très facile, et aussi très légitime, puisqu'il n'y avait à changer ni de style, ni de technique, ni même — ou à peine — d'inspiration artistique. Il faudrait juger de tout autre manière et avec une tout autre sévérité ces adaptations de morceaux modernes, de caractère essentiellement profane, qu'on se permettait sans scrupule avant le *Motu proprio* de Pie X, et que nous voudrions voir disparaître bientôt tout à fait de nos sanctuaires.

Cette union intime, à travers tant de siècles, de la chanson populaire et du chant religieux, tient à des causes profondes, parce que naturelles, et dont l'analyse des caractères du chant grégorien rend assez bien compte. Elle est en tout cas de nature à nous persuader que les cantiques populaires s'offrent comme un intermédiaire normal, un champ d'expérience tout indiqué aux chercheurs de bonne volonté.

Aussi les efforts intelligents de la *Schola Cantorum* de Paris pour réveiller le souvenir de nos vieilles chansons, et pour solliciter, parallèlement, la verve créatrice des compositeurs, peuvent-ils avoir une portée plus grande qu'il ne semblerait à première vue, non seulement pour le relèvement du sens chrétien et artistique, mais pour la régénération de l'art musical tout entier. Le vaillant fondateur de la *Schola*, M. Bordes, a ouvert résolument le chemin, et plusieurs de ses collaborateurs ou émules s'y sont engagés après lui et avec lui.

Aujourd'hui viennent de paraître les jolies cantilènes de M. Brun, dont quelques-unes sont de vrais petits chefs-d'œuvre de composition et de style. Un reproche que l'on pourrait faire à l'une ou à l'autre, c'est qu'elles sont un peu bien délicates et affinées pour mériter sans conteste leur épithète de « populaires ». On devine, jusque dans le choix de certains textes, comme dans la recherche de certains accords et de finales trop suspendues, l'auteur de mélodies de concert tout à fait modernes, très subtiles et pénétrantes, enrichies, elles aussi, çà et là, de perles grégoriennes, mais dont la *morbidezza* a des rapports assez lointains avec la sereine et saine beauté d'un graduel antique.

Cette réserve faite, — où d'aucuns pourront bien trouver encore matière à louange, — nous sommes heureux de signaler dans les dernières œuvres de M. Brun un pas en avant dans la voie nouvelle dont nous parlions, et qui semble toute pleine de promesses. Ce n'est pas seulement la tonalité grégorienne qui s'y trouve exploitée avec beaucoup d'ingéniosité et d'originalité, notamment dans *Gloire aux Chérubins* et *Nous te louons* ; ce sont aussi, surtout dans ce dernier morceau, les cadences, l'adaptation des périodes mélodiques — j'allais

dire des formules neumatiques, — au phrasé et aux accents du texte, le naturel du rythme libre.

Nous parlions à l'instant de l'alliance parfois un peu hardie des éléments de l'art ancien avec les procédés de la technique moderne. Mais ce n'est pas le principe même de la combinaison que nous prétendions suspecter. Il est très naturel que les initiateurs n'atteignent pas du premier coup le but qu'ils ont le courage de viser, et dont la position exacte n'est point clairement déterminée. Ces incertitudes et ces tâtonnements ne diminuent pas le mérite, ils le prouvent ; sans compter qu'en pareille matière la critique elle-même doit, pour être judicieuse, rester non seulement bienveillante, mais très circonspecte.

Du reste, si nous signalons, en tel cantique de « l'art nouveau », tel passage où le style grégorien subit une éclipse trop inattendue, loin de nous la pensée d'identifier le style à créer avec je ne sais quel art de pasticher les admirables et inimitables mélodies grégoriennes. S'inspirer d'un chef-d'œuvre n'est pas l'imiter, mais orienter la liberté créatrice dans une direction reconnue comme sûre.

Ne pourrait-on, du reste, trouver quelques premiers jalons sur le bord du chemin qu'il s'agit de parcourir ? Déjà, les compositions grégoriennes d'époque relativement tardive, comme plusieurs de celles que l'on rencontre dans les messes ou offices franciscains et dominicains, offrent des particularités de style par où elles s'éloignent, sans doute, du formulaire mélodique des vieilles pièces classiques, mais qui peuvent avoir un vrai mérite artistique, un charme incontestable et une impression religieuse de bon aloi. Un Corrège peut être goûté à côté d'un Raphaël. La grâce un peu rêveuse de Praxitèle peut nous séduire, sans nous faire méconnaître la sérénité plus attique de Phidias.

En dehors de la mélopée proprement dite, nous trouvons encore des traces fort intéressantes d'une évolution de l'art antique dans les productions de la musique arabe et surtout de la musique russe. Dans la première, au dire des connaisseurs, on trouve une adaptation curieuse et originale des modes de la musique grecque, et le rythme libre y alterne ou s'y combine avec le rythme mesuré. « Les chants à allure libre, dit le P. Rebours [1], les môuels y sont très nombreux, et malgré leur caractère généralement rêveur et mélancolique, plaisent souvent autant que la musique rythmée. »

Mais les Arabes orientaux et même occidentaux sont peu accessibles. Les Russes le sont davantage. Et ici ce n'est plus la simple mélodie, accompagnée (?) ou non par cette note tenue que les Grecs appellent l'*ison*. Il s'agit d'harmonie véritable. Nous assistions, il y a quelques jours, à une messe chantée dans une église ruthène, et nous avons pu nous rendre compte de l'exactitude de la description très résumée faite par le P. Rebours de la musique russe, et aussi des impressions reçues par M. de Vogüé dans les églises de Jérusalem. « Pour noter leur musique, les Russes ont adopté notre système diastématique de portée,

1. *Traité de Psaltique*, Paris, Picard, 1906, p. 242.

en sorte que tout, dans leurs livres musicaux, paraît européen. Toutefois, si l'on y prend garde, il y a là quelque chose de bien spécial : un agencement d'accords qu'on ne se permet guère dans la musique ordinaire, et qui pourtant sont du plus bel effet. N'était cette profusion de septièmes de dominante qui finit par fatiguer un peu, on pourrait comparer cette musique à notre plain-chant harmonisé. On trouve, dans un même office, des morceaux mesurés... ; d'autres chants, plus nombreux, sont à allure libre... La liturgie russe n'étant autre que la liturgie byzantine, on y retrouve par le fait l'octoëchos ; mais ici, c'est un octoëchos très spécial... Ajoutons que si nous voulions nous servir des moyens usités chez nous pour reconnaître le ton d'un morceau, nous serions souvent embarrassés, car presque toujours une pièce commencera en majeur et se terminera en mineur, ou *vice versa* [1]. »

Ce qui nous a particulièrement frappé dans ce que nous avons entendu, outre la beauté, la force la sûreté, l'ensemble des voix, c'est e mélange original et hardi, sans rien d'apprêté ni de forcé, des formes harmoniques les plus simples de la polyphonie classique avec d'évidentes réminiscences — ou même davantage — de la mélopée antique, et aussi la facilité avec laquelle on passait d'une composition proprement dite à un récitatif ou à une invocation litanique, du rythme mesuré à un rythme mixte ou tout à fait libre. Presque toujours la mélodie apparaissait nettement à travers les successions d'accords; et comme toutes les parties, sauf de rares exceptions, marchaient de conserve, sans cet enchevêtrement de mots et des syllabes que se permet régulièrement la meilleure musique palestrinienne, les textes sacrés conservaient toute leur personnalité, soulignée par la ligne mélodique et simplement soutenue par l'harmonie. Aussi n'est-ce pas seulement un rare « parfum de poésie sacrée et de prière exquise [2] » qui se dégage de ces chants à l'allure simple et majestueuse, c'est une impression profondément religieuse et spirituelle, comme celle que donnent les chefs-d'œuvre du répertoire grégorien, comme celle que l'on doit demander à la musique d'église, et qui est souvent totalement absente, aujourd'hui encore, de la *musica scelta* exécutée dans les églises de la Ville Éternelle.

Nous avons relevé ces cas d'une exploitation intéressante, dans le sens de la musique moderne, des ressources de la musique ancienne, afin d'y montrer des précédents, capables d'encourager ceux qui tenteront de réaliser, si possible, l'union féconde des deux facteurs, celui d'aujourd'hui et celui d'autrefois. Nous savons tel cantique assez récent [3] où l'auteur a utilisé pour le motif du chœur à l'unisson la mélodie, à peine démarquée, du *Pange lingua*, réservant au contraire pour les *soli* les inflexions musicales les plus franchement modernes. Pour mieux caractériser ce manifeste, l'introduction pour orgue est com-

1. *Traité de Psaltique*, Paris, Picard, 1906, p. 259.
2. M. de Vogüé.
3. Cantate pour le centenaire de sainte Philomène, par Ed. Marie, *op.* 52.

posée d'une suite de larges accords rappelant alternativement le style du refrain et celui des strophes. L'essai est curieux, et d'ailleurs fort bien réussi. Mais la portée originale de cette composition analytique est surtout de suggérer, par son homogénéité, la possibilité d'une synthèse, d'une union vraiment organique des éléments juxtaposés dans ce cantique.

Pour réaliser cette union, M. Zambiasi pense « qu'il faudrait une force de génie non inférieure à celle qui sut briser les entraves modales pour rentrer dans la tonalité ». C'est un peu sévère. Halévy était moins exigeant : « Je suis persuadé, écrivait-il, qu'on gagnerait à transporter le plain-chant dans notre musique, mais il faudrait pour cela beaucoup de goût. » Soit ! Et nous croyons même qu'il faudra une série d'efforts persévérants pour arriver au sommet de ce Parnasse ; mais notre génération pourrait fort bien se tracer et suivre le sentier raccourci qui y conduira. Les compositions de M. Brun contribuent à en donner l'impression, et même la confiance.

D. Lucien David, O. S. B.

Nouvelles musicales

A LONDRES

LA MUSIQUE AU CONGRÈS EUCHARISTIQUE

La musique, on le sait par les journaux quotidiens, a été une des parties du Congrès eucharistique dont l'organisation a été des plus soignées : exécutions liturgiques, chants populaires, rapports divers, se sont partagé les soins des promoteurs et des membres du Congrès.

Le Rme P. Dom Cabrol, abbé de Farnborough, président de la section française, avait bien voulu nous demander d'y être représentés et d'y participer effectivement par un rapport sur les œuvres palestriniennes et la *Schola*. Nous avons demandé à notre ami M. Félix Raugel d'assumer la charge d'envoyé spécial de la *Tribune* à Londres ; notre collaborateur, heureux de répondre à cette demande, a présenté un rapport très applaudi, et que nous espérons reproduire ici quelque jour. Nous remercions ici respectueusement et de grand cœur le savant et dévoué Dom Cabrol, d'avoir procuré ainsi à la *Schola* l'occasion d'exposer son œuvre devant un grand public catholique international. Mais laissons la parole à M. Raugel:

« Après avoir assisté au Congrès de Londres, il est juste et nécessaire d'essayer de fixer le souvenir, au moins, de la part faite à la musique dans ces solennités, comme rapports d'un haut intérêt, comme exécutions des offices liturgiques.

« Dans le premier de ces genres, on a entendu comme se rattachant à l'Eucharistie, centre du culte chrétien, les rapports suivants :

« Section anglaise : Jeudi 10 septembre, *Music at Mass and Benediction*, Rev. H. Bewerunge.

« Section française : Vendredi 11, *L'éducation des enfants de chœur*, par le Rév. Hamilton Macdonald, aumônier de la Marine anglaise ; *Les chants de l'Église et l'Eucharistie*, par Dom Gatard, de Farnborough ; *Le motet polyphonique et l'Eucharistie : l'œuvre et l'influence de la Schola Cantorum de Paris*, par Félix Raugel, maître de chapelle de Notre-Dame de la Croix à Paris.

« Je n'ai point qualité pour parler ici du rapport qui m'a été demandé, mais je dirai de celui de notre compatriote, le R. P. Dom Gatard, qu'il a traité avec beaucoup d'esprit, et d'à-propos surtout, du chant grégorien, modèle d'expression et d'art. Il a surtout envisagé la question au point de vue *pratique*, montrant les ennemis, hélas ! qu'elle rencontre si souvent parmi les membres du clergé, dont certains semblent avoir pour objectif : « les différentes manières *d'empêcher* la musique : en en faisant de la mauvaise, en n'y attachant aucune importance, etc. » L'orateur a surtout insisté sur la manière de maintenir et d'instaurer le plain-chant à la place d'honneur qui lui revient.

« Quant à l'exécution chorale, à la cathédrale de Westminster, elle fut en tous

points admirable : justesse parfaite, nuances invraisemblables, rythme « inconfusible ».

« C'était merveille d'ouïr ces voix d'enfants, offrant à notre admiration les plus belles pages de la polyphonie du XVIe siècle, ou troublant le sommeil des admirables rêves, à la prière modulée des mélodies grégoriennes, étranges et chères.

« Le plain-chant romain fut exécuté *à l'unisson*, en deux chœurs : hommes, enfants, et accompagné par l'orgue avec goût et discrétion.

« Chaque jour aux vêpres, les psaumes étaient rehaussés des « modulations » les plus riches léguées par les maîtres des écoles flamande, romaine, vénitienne de la Renaissance.

« A l'office du matin, les maîtres de l'école anglaise, ancienne et moderne, remplirent le programme du premier jour (9 septembre).

« Les écoles française, flamande et espagnole suivirent avec les œuvres d'Edgar Tinel, Roland de Lassus, Vittoria, etc.

« Le 11 septembre ce fut l'école allemande avec Bach, Mozart, Brahms, Ebner.

« Le samedi 12, la liturgie fut célébrée selon le rit byzantin ; le chant byzantin, d'après le *Traité de Psaltique de l'Église grecque* du P. Rebours, accompagna la liturgie de saint Jean Chrysostome.

« On ne peut assez féliciter la maîtrise de la cathédrale et son chef M. Terry de l'immense travail qu'ils se sont imposé pour se plier aussi admirablement à cette musique inaccoutumée et si vénérable. Ce furent deux heures inoubliables.

« Le dernier jour fut réservé à l'école romaine : Messe du pape Marcel, *Tu es Petrus*, *Tantum ergo* de Palestrina, *Salve Regina* de Soriano, *Te Deum* d'Anerio.

« Voici d'ailleurs le détail du programme :

« ÉCOLE ANGLAISE. — (9 septembre) : Messe du IIe ton, 5 voix, W. Byrd (1543-1623) ; Motet *O sacrum convivium*, Thos. Tallis (1585) ; *Magnificat*, W. Sewell ; *O Salutaris*, Ed. Elgar ; Hymne *Veni Creator*, R.R. Terry, maître de chapelle de la cathédrale de Westminster ; *Tantum ergo*, Dr Gladstone.

« ÉCOLE FRANÇAISE. — (10 septembre) : Messe en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes, Edgar Tinel ; *Ave verum*, Gounod.

« ÉCOLES FLAMANDE ET ESPAGNOLE. — *Magnificat*, Orlando di Lasso ; *Salve Regina* (8 voix), Alvarez ; motet *Lauda Sion*, R. Ozcoz y Calahorra ; *Tantum ergo*, Vittoria.

« ÉCOLE ALLEMANDE. — (11 septembre) : *Missa festiva*, 6 voix, L. Ebner ; *Ave verum*, Mozart ; *Salve Regina*, Max Filke ; *O Salutaris*, J.-S. Bach ; *Ave Maria*, J. Brahms ; *Tantum ergo*, J.-S. Bach.

« ÉCOLE ROMAINE. — Messe du pape Marcel (6 voix), Palestrina ; Motet *Tu es Petrus* (6 voix), Palestrina ; *Magnificat* à voix d'hommes, Foschini ; *Salve Regina*, Soriano ; *Tantum ergo*, Palestrina ; *Te Deum*, Anerio.

« Ces exécutions chorales si parfaites ne sont pas le privilège d'une seule église ; *toutes* les églises, orthodoxes aussi bien que protestantes, offrent, à chaque office, la leçon d'art, qui doit toujours être le complément initiatique de toute cérémonie religieuse.

« Nous avons entendu, *en semaine*, les maîtrises catholiques et anglicanes de Saint-Paul, de Westminster abbey, de Sainte-Marguerite, de Saint-Sauveur, de la cathédrale de Cantorbery : partout, réalisation de rêves artistiques que nous croyions fous !

« Il faut mentionner aussi, dans ces notes trop brèves, la coutume dans beaucoup d'églises, après l'office du dimanche soir, d'un récital d'orgue donné par le titulaire de l'instrument et comprenant des pièces des maîtres primitifs, de Bach et jusqu'aux maîtres modernes.

« Pourquoi cette coutume ne s'établirait-elle pas en France, où le style d'orgue est le mieux compris, où il y a tant d'admirables instruments et tant d'artistes de talent ? »

FÉLIX RAUGEL.

*

Reims. — Voici le beau programme exécuté à la cathédrale à la dernière fête de la très sainte Vierge, sous la direction de M. l'abbé Thinot : Messe *Ave Regina caelorum*, à 4 voix mixtes, de l'abbé H. Baüerle, sur l'intonation grégorienne de l'antienne du même nom à la très sainte Vierge ; *Faux-Bourdons*, de l'abbé Perruchot ; *Ave maris Stella* à 4 voix, de Felice Anerio (xvie s.) ; *Magnificat* à 4 voix mixtes, modulation du 1er ton, de P. Piel (école cécilienne) ; *Litaniae B. M. V. sub titulo « Refugium peccatorum »* à 4 voix mixtes : litanies écrites sur l'*Alleluia* (édition Reims-Cambrai) de la fête de Notre-Dame des Sept-Douleurs ; choral de J.-S. Bach « Dir, dir, Jevohah, Will ich dingen », avec le psaume *Eructavit*, modulation de C. de Zaccariis (xvie s.) ; *O Salutaris* à 4 voix mixtes, sur le « Chœur angélique » du « Baptême de Clovis » (Th. Dubois) ; *Tu es Petrus* (Th. Dubois) ; *Tantum ergo* à 4 voix mixtes de J. Plag (école cécilienne) ; le *Propre de la fête* en chant grégorien, dans l'édition vaticane pour la messe, dans l'édition de D. Pothier pour les vêpres.

Chalons. — Durant la dernière retraite pastorale, S. G. Mgr l'Évêque a prié les curés du diocèse de vouloir bien se conformer le plus tôt possible à la lettre comme à la bonne exécution de l'Édition Vaticane. On parle, dans les milieux ecclésiastiques, de la refonte musicale des offices propres du diocèse.

ESPAGNE

Le 2e Congrès national de musique sacrée sera prochainement célébré à Séville, du 12 au 15 novembre. Un règlement et un questionnaire préparatoire ont été répandus à profusion parmi les musiciens d'église ; la commission d'organisation, comprenant les meilleurs musiciens de Séville, siège à l'archevêché même, sous la présidence d'honneur du cardinal archevêque. Le Saint-Père a envoyé sa bénédiction spéciale au congrès en préparation.

Memento..— Rappelons qu'en ce mois réapparaissent les *Tablettes de la Schola*, nécessaires à qui veut suivre le mouvement de notre école supérieure et des concerts.
— En novembre aura lieu la réouverture des cours de grégorien professés, à l'Institut catholique, par M. A. Gastoué : le deuxième cours sera consacré, cette année, à l'étude du Graduel Romain (Edition Vaticane) ; le premier cours aura lieu le mardi 17 novembre, à 1 h. 3/4.

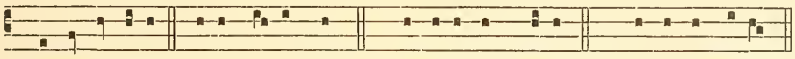
— Signalons aussi que Mme Jumel reprendra, le lundi 9 du même mois, à 10 h, son cours destiné aux dames et jeunes filles du monde, et dont nous avons dit l'an dernier le grand succès (55 *bis*, rue de Ponthieu).

La Psalmodie traditionnelle

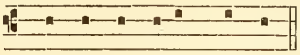
des huit tons de l'office

(*Suite.*)

Médiantes à anticipation. — Un phénomène très curieux de l'antique psalmodie, ce sont les médiantes à anticipation, qu'on rencontre dans les 2e et le 8e tons simples, ainsi que dans le 5e. Au lieu d'élever la voix uniquement sur l'accent du dernier mot, on l'élève aussi sur la syllabe qui précède. Le Graduel vatican a remis en lumière ce procédé, qu'on pourra constater au 5e ton des introïts (v. p. 109*), ou au verset (8e ton) de la communion de la messe *pro defunctis* (p. 88*). Mais cette anticipation était-elle de règle ? Je tends à croire qu'elle n'était qu'une variété d'adaptation d'après les formes grammaticales. Ainsi, nous trouvons dans l'ancien office de saint Paul, et dans celui de saint Laurent :

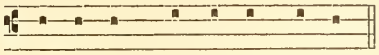


nocte ac di-e* ...enim infirmor * ...Dómine cor me-um*... Dóminus nóvit.



...re-po- si- ta est mi- hi*,

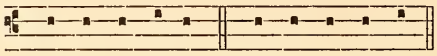
Ailleurs, l'anticipation remonte jusqu'à l'accent précédent :



e-nár-rant gló- ri- am De- i : *
cus- tó- di- et e- a : *
di- es e- jus pau- ci *

A certains versets la *virga* constante d'un bout à l'autre (dans Hartker, par exemple) indique que le chant se poursuivait *recto tono*, sans inflexion. Tous ces cas étaient-ils gouvernés par des règles que

nous ignorons ? par un usage constant dont l'origine nous échappe ? C'est possible et probable. Ces difficultés, sans doute, ont été la cause de la fixation des formes, accomplie depuis le XIe siècle et le XIIe, qui, en conservant à certains tons l'anticipation à tous les versets, ont en d'autres cas les autres procédés :



Dó-mi-no me- o* ...De- us Is-ra- el.

Tons divers. — Enfin, comme le fond du tempérament humain est toujours le même, le retour perpétuel des mêmes formules, semblable aux jours simples comme aux jours solennels, a fatigué les patiences les plus magnanimes. Soit par manière de variations, telles celles que nous avons étudiées, soit par composition nouvelle, les chantres, français surtout, du VIIIe siècle et du IXe, ont cherché à enrichir le répertoire par de nouvelles formules, par des *tons irréguliers*, tout comme le feront cinq cents ans plus tard les chanoines de Liége, et, au XVIIe siècle, les Oratoriens. *Nil novum !* De ces tons, l'un est passé dans l'usage général, pour l'*In exitu* de l'office ordinaire du dimanche, mais il en est d'autres, que la précieuse *Commemoratio brevis* nous donne tout au long. Certains, sans doute, sont peu intéressants : je les négligerai ; d'autres, par contre, sont fort beaux et méritent de rentrer dans l'usage de nos chœurs : je les donnerai en leur lieu.

Par tout ce qui précède on peut considérer que la pratique grégorienne de la psalmodie avait peu de fixité dans les contours, en dehors de la teneur et des cadences solennelles. Cette instabilité laissait la psalmodie simple en voie de perpétuel « devenir », comme l'est restée la psalmodie orientale et byzantine, et explique que l'évolution normale de ses formes, suivant un caractère du génie occidental, ait demandé plus de précision. Au XIIIe siècle, cette fixité est accomplie, et on doit reconnaître que si elle a mis fin à l'ondulation, à la souplesse primitive de la psalmodie, elle lui a donné, par contre, un caractère de netteté, de force et de facilité qu'elle n'avait point. Somme toute, c'est un gain esthétique, et nous le comprendrons mieux encore en voyant plus en détail les formules des huit tons.

III

Venons donc maintenant à l'étude plus spéciale des huit tons, et considérons, d'après l'ensemble et le détail des sources, chacune de leurs formules. Comme une bonne partie d'entre elles reproduit plus ou moins les tons de la messe, nous donnerons d'abord les formules d'intonation, d'accentuation et de médiante de ceux-ci. (Cf. Graduel vatican, *Toni ℣. Gloria Patri*, p. 108*) :

CLEMENTISSIME DOMINE

Traduction – *Très clément Seigneur, qui, prenant en pitié notre infortune, avez souffert le supplice du trépas par la main des impies, ah! libérez cette âme du gouffre dévorant et des ministres de l'enfer. Dans votre miséricorde, daignez l'absoudre. Et voyez toutes ses fautes à l'éternel oubli. Que vos anges la conduisent à votre lumière, qu'ils lui ouvrent la porte du Paradis, et tandis que son pauvre cadavre est jeté à la poussière du tombeau, qu'ils l'introduisent dans l'heureuse éternité. O seigneur, pitié pour le pécheur.*

IIIme Mode transposé une seconde au dessus

Lent, très expressif, le chant bien en dehors.

SOPRANI réunis.

p Cle_men_tis_si_me Do_mi_ne Qui pro nos_tra mi_se_ri_a ab in pi_o_rum ma_ni_bus

1ES TÉNORS.

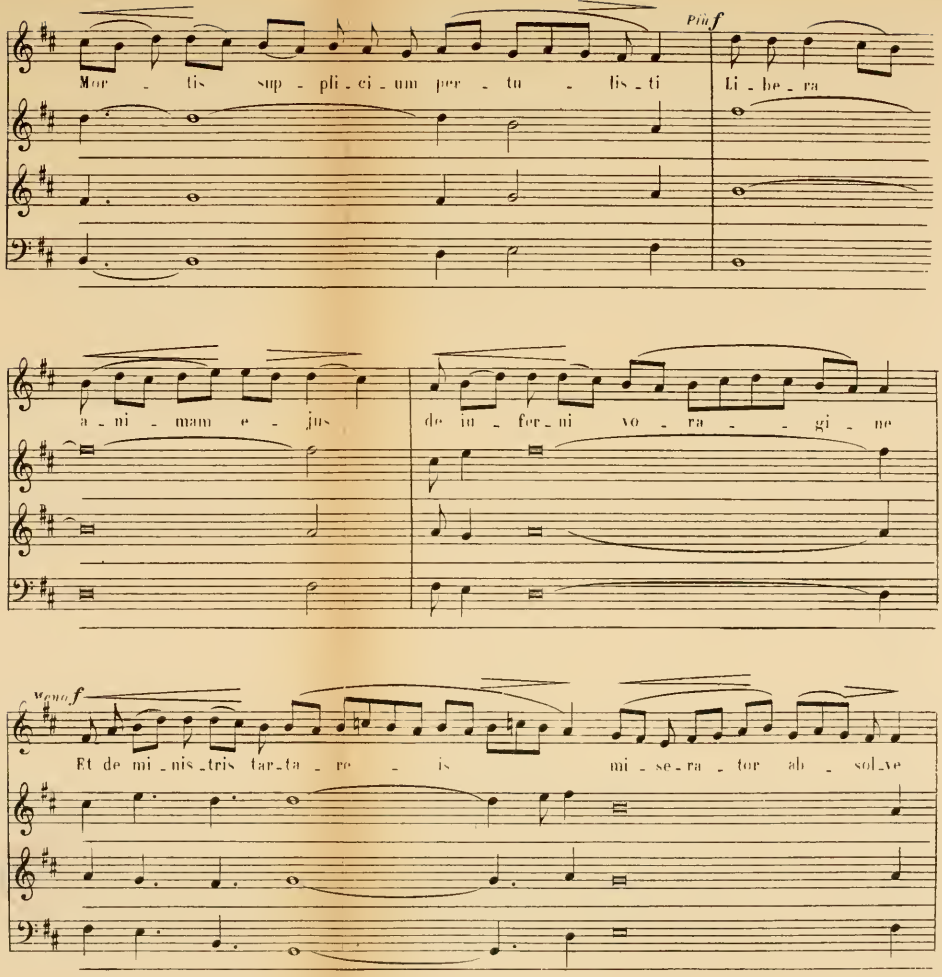
pp Bouches fermées.

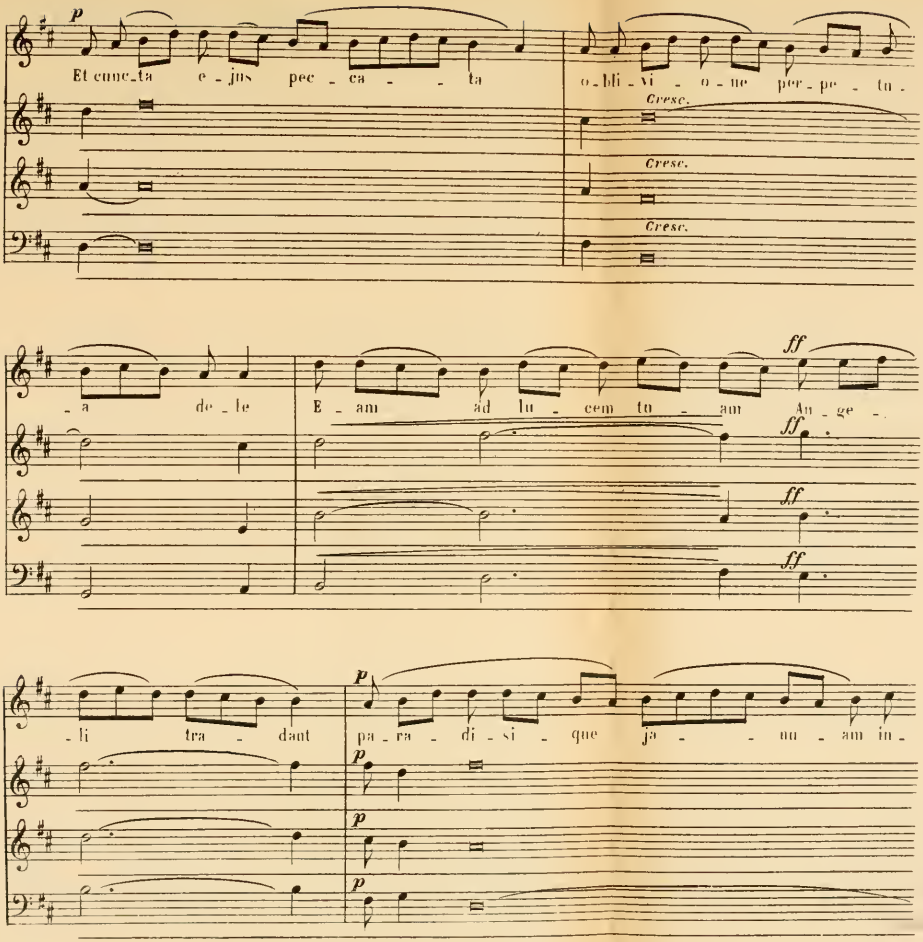
2es TÉNORS

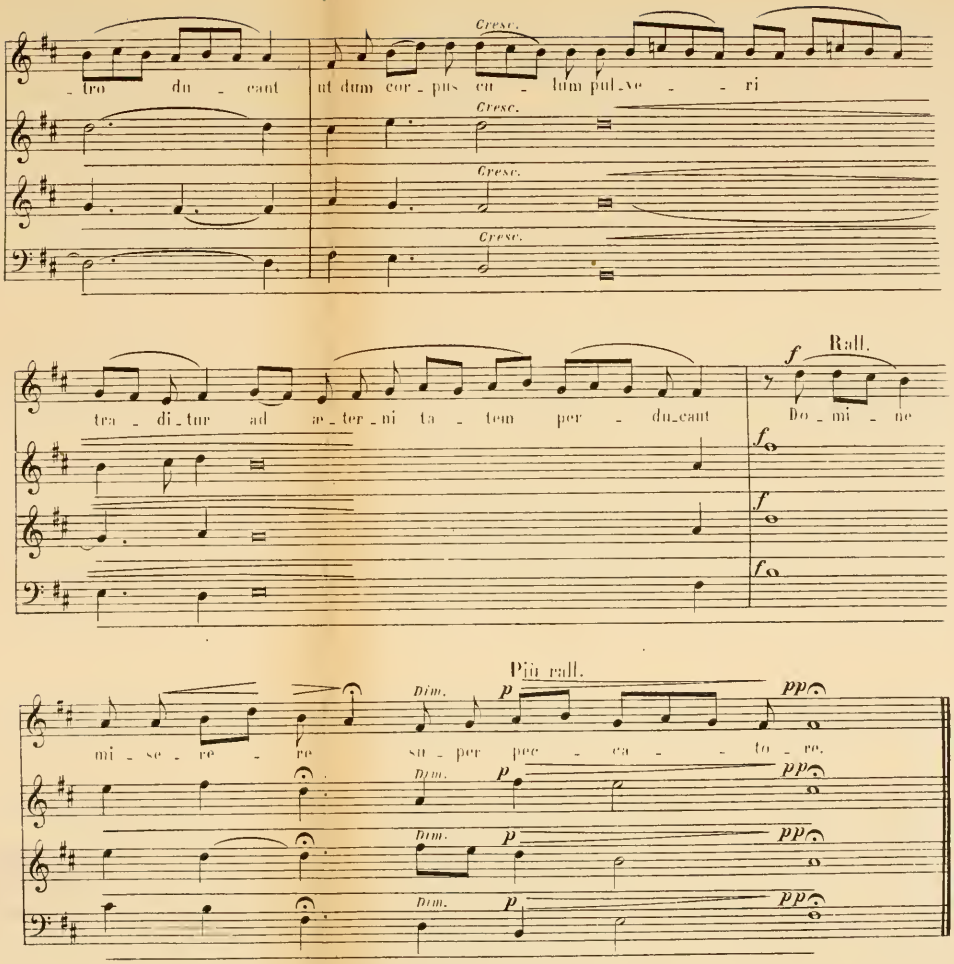
pp Bouches fermées.

BASSES

pp Bouches fermées.


Più f
Mor - tis sup - pli - ci - um per - tu - lis - ti
Li - be - ra
a - ni - mam e - jus
de in - fer - ni vo - ra - - gi - ne
meno f
Et de mi - nis - tris tar - ta - re - is
mi - se - ra - tor ab - sol - ve

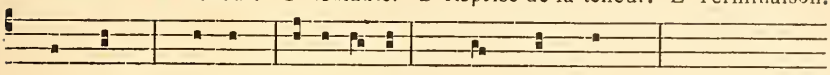

p
Et cunc_ta e_jus pec_ca_ta o_bli_vi_o_ne per_pe_tu_
Cresc.
Cresc.
Cresc.
_a de_le E_am ad lu_cem tu_am An_ge_
ff
ff
ff
ff
_li tra_dant pa_ra_di_si_que ja_nu_am in_
p
p
p
p


Cresc.
-tro du - cant ut dum cor - pus cu - lum pul-ve - - ri
Cresc.
Cresc.
Cresc.
tra - di-tur ad æ-ter-ni ta - tem per - du-cant
f
Rall.
Do - mi - ne
f
f
f
Più rall.
Dim.
p
pp
mi - se - re - re su - per pec - ca - - to - re.
Dim.
p
pp
Dim.
p
pp
Dim.
p
pp

PREMIER TON

POUR LA MESSE (introït et communion).

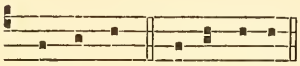
A Intonation. B Teneur. C Médiante. D Reprise de la teneur. E Terminaison.



(Formules variables.)

POUR L'OFFICE : TON SOLENNEL.

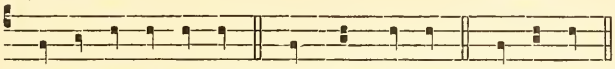
A B) L'intonation est tantôt semblable à la précédente (*podatus* à la seconde syllabe), tantôt n'a qu'une note à la place du groupe. Au IXe siècle, Aurélien a soin de nous prévenir que l'on fait le *podatus* si la seconde syllabe est longue, mais que si elle est brève, dactylique ou autre, on ne chante qu'une note simple[1] : il répète la même chose de l'intonation du 3e ton. La *Commemoratio brevis* est fidèle à cette règle, elle écrit :



Gló- ri- a. Accínge-re.

Les antiphonaires, plus récents, varient. Hartker emploie l'un et l'autre sans raison apparente :

p. 284-285 Tonaire

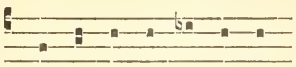


Qui mē segre- ga- vit Per quēm mi- hi Glo- rĭ- a
De rĕ- liquo. Nam vĭr tus
Et căp- pi- ens
Be- ā- ti

En d'autres endroits, on chanta une note pour le ton simple et deux pour le solennel.

C'est sans doute à cause des difficultés pratiques d'adaptation qu'on a habituellement adopté la même formule qu'au début de l'introït. La teneur est semblable.

C) La médiante, bien qu'ayant le même dessin neumatique que l'introït, ne monte cependant qu'au *si* (♭), et jamais à l'*ut*. Aurélien, pour l'intonation du *Magnificat*, fait élever la voix simplement d'un degré, sur *anima* :



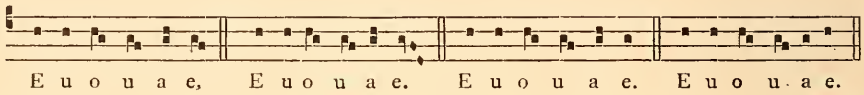
Magní- fi- cat á- ni-ma

1. *Secunda acuto enuntiabitur accentu, ea tamen ratione, si dactylus fuerit, vel qualibet correpta syllaba : sin autem producta fuerit, tunc circumflexione gaudebit.* C. XIX.

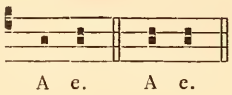
La notation *dasienne* de la *Commemoratio brevis* est très formelle sur ce sujet, ainsi que les variations dont j'ai parlé plus haut.

D) Est semblable à l'introït.

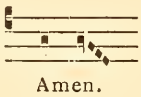
E) Les terminaisons diffèrent des simples, qui ont prévalu, en ce que les deux syllabes qui précèdent l'accent ont une *clivis*. Aurélien compte quatre de ces terminaisons ; Hartker en a neuf, Gui treize ! Abstraction faite de la double *clivis* particulière au chant solennel, voici les différences telles que nous les trouvons pour la terminaison dans tous les documents les plus anciens, rangées suivant leur importance :



Cette dernière a des variantes :



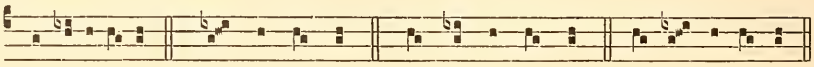
Au début du xe siècle apparaît dans la *Commemoratio* cette finale, d'abord d'un usage très rare, et qui ne se répand que beaucoup plus tard :



Elle est désignée, dans ce document, pour les antiennes du genre d'*Euge serve bone.*

Au siècle suivant, la liste des différences s'allonge au gré des maîtres de chœur : elles ne sont souvent que des variantes des précédentes, amenées par suite de l'enchaînement différent, suivant qu'un verset succédait à un autre, ou que c'était l'antienne.

Telle est donc cette psalmodie solennelle de l'office. Dans sa forme primitive, elle est sortie de l'usage, mais, entre le xie siècle et le xiiie, elle a donné naissance aux tons actuels, solennel et simple, celui-ci par simplification, celui-là par addition. Dans le ton solennel, la médiante a été ornée soit par l'addition du *quilisma*, soit par une note ou même une *clivis* de préparation au *podatus*, soit par les deux procédés réunis :

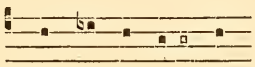


Dans le second cas, le *podatus* reste, comme dans le premier, note d'accent, et la *clivis* le prépare ; c'est donc une faute, comme l'ont fait

certains, d'assimiler cette formule aux cadences à cinq syllabes de la psalmodie des introïts.

On peut dire que cette formule plus récente est aussi plus esthétique ; elle se différencie nettement de la psalmodie introïtale, et ses caractères sont plus tranchés, ses contours ont moins de « flou ».

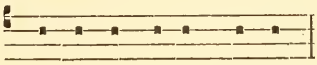
Par simplification, et en se fondant avec les diverses formes simples en usage alors, sa médiante a formé le ton simple romain actuel, en se débarrassant des broderies des *podatus* et *clivis* de la médiante, pour ne garder que la note réelle :



Mais ce ton, simplification du ton orné primitif, existait aussi en principe dès l'époque ancienne, parmi les variations dont les préchantres faisaient usage dans le récitatif simple, et en particulier dans ce qu'on nommait « 1er mode de la médiante du 3e ton ». Le troisième ton, nous le rappelons, était en effet chanté comme le premier.

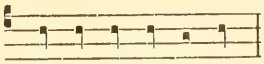
TON SIMPLE.

Dans ce ton, tel qu'il ressort, par exemple, des versets d'offices déjà cités, on voit que l'intonation est simple, et que la teneur se prolonge sur tout le verset, sans formule mélodique à la médiante. Le même cas se présentait pour le sixième ton simple, qui usait des mêmes formules. Mais, s'il y a une syllabe faible survenante, on fléchit la voix :



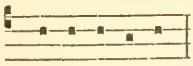
De reliquo re-po- si- ta est mi- hi.
Beati qui persecu- ti- o-nem pa- ti- untur.

(*Office de saint Paul*, Hartker, 284.)



Athé- ni- énsi- um

(*Office de saint Denys*, cf. Bibl. Sainte-Geneviève, 1270, f°.)



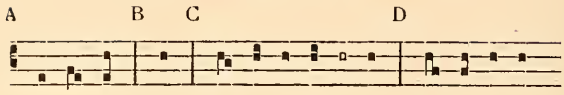
Patri et Fí-li- o : *

(Tropaire de Bernon.)

Ce ton très simple, on le voit, s'est perpétué dans plusieurs des éditions françaises encore en usage, et il est à souhaiter que l'Édition vaticane en consacre l'habitude.

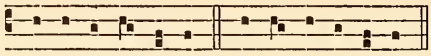
DEUXIÈME TON

PSALMODIE DE LA MESSE :



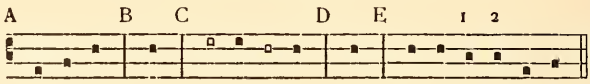
PSALMODIE SOLENNELLE ET SIMPLE DE L'OFFICE :

Elle ne diffère pas de la précédente, ou n'a pas de *clivis* sur la seconde syllabe. Sa terminaison est unique et n'a pas été conservée :



E u o u a e *ou* E u o u a e.

Ce sont les mêmes notes différemment distribuées. On remarquera avec intérêt que cette terminaison n'offre pas, pour le nombre de syllabes, d'exception vis-à-vis des autres tons, comme le 2e moderne. Cette régularité se maintient dans le ton simple ancien, où l'abaissement de la terminaison commence deux syllabes avant l'accent :

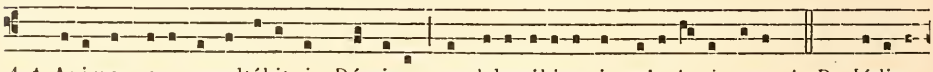


E u o u a e.

Voyez au paragraphe spécial ce qui concerne cette médiante à anticipations et ses diverses formes.

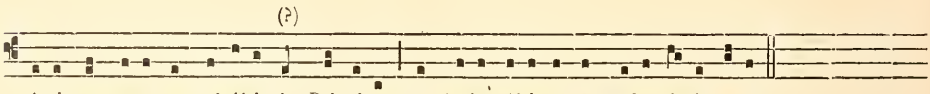
Le peu d'emploi qui est fait du deuxième ton donne la raison du manque de différences, et le peu de variations qu'offrent les monuments. Vers le XIIe siècle, lorsque les formes de la psalmodie devinrent plus nettes, on perdit dans ce ton l'usage de la médiante C à anticipation : alors se constitua la médiante où la voix s'élève seulement sur l'accent, et la médiante rompue, qui en est la conséquence logique.

Vers le Xe siècle, on avait composé pour l'office des morts, au IIIe nocturne, une psalmodie spéciale du *Judica Domine nocentes me*, avec l'antienne maintenant inusitée : *Anima mea*. Voici l'une et l'autre, avec le triple récit imité du chant préexistant de l'antienne :

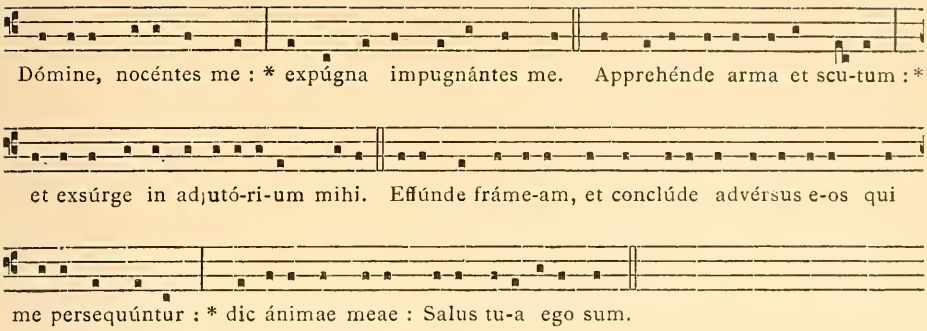


Ant. Anima me-a exsultábit in Dómino, et delectábitur in salutá- ri su-o. [1] *Ps.* Júdica,

1. J'ai suivi ici le linéament neumatique donné par Hartker ; la *Commemoratio brevis*, plus ancienne, donne les variantes suivantes :



Anima me-a exsultábit in Dómino, et de-lectábi-tur in salu-tá-ri su-o.



Ce récit est fort émouvant dans sa simplicité ; on pourrait le remettre en usage dans une circonstance analogue à celle pour laquelle il a été composé : cérémonie funèbre ou Semaine Sainte.

(*A suivre.*) AMÉDÉE GASTOUÉ.

Une ancienne prose à la sainte Vierge

De plus en plus les fêtes en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie se sont multipliées sur le calendrier. De l'unique fête annuelle primitive, — la « station » ou « mémoire », placée au temps de Noël, — nous en sommes arrivés à célébrer chaque mois une ou plusieurs fêtes consacrées à la Mère de Jésus.

Dans le seul mois dernier, ce furent la Nativité avec les huit jours de son octave, la fête du saint Nom de Marie, celle des Sept-Douleurs appelée par l'exaltation de la sainte Croix, celle de Notre-Dame de la Rédemption des captifs, sans compter les fêtes locales.

En octobre, c'est la commémoration des mystères du Rosaire et, dans une grande quantité d'églises, celle de la Maternité, de la Pureté, de la Protection de la sainte Vierge.

La plupart de ces fêtes sont modernes ; malgré leur inscription au rang des jours liturgiques, elles ont peu d'influence sur le peuple chrétien, à part la Nativité et le Rosaire. Cependant la dévotion à Marie a été de tout temps ; mais elle s'est, selon les époques, différemment manifestée. Si nous remontons à deux siècles seulement, nous ne trouvons point ces solennités multiples en l'honneur de Marie ; mais, en revanche, les livres de chant nous offrent une quantité innombrable de pièces à elle dédiées : antiennes, tropes, et surtout proses. Qui dira le nombre des proses consacrées à la mémoire de la sainte Vierge ? Celles qui s'inspirent plus ou moins du *Salve Regina* se comptent par douzaines ; les autres se chiffreraient par centaines, par milliers peut-être.

On conçoit bien que la qualité de ces innombrables pièces ne soit point toujours parfaite ; il en est cependant assez d'estimables pour puiser abondamment parmi elles de quoi rattacher notre piété à celle de nos pères, par les liens de la tradition et de l'art.

Toutes ces proses n'avaient pas d'usage bien défini ; on les employait un peu *ad devotionem*, soit à la messe, quand il n'y en a point d'autre prescrite, soit aux vêpres, comme mémoire, soit encore à ces offices d'usage d'abord privé, nommés *laudes* ou *saluts*, et qui ont précisément été institués dans le principe en l'honneur de la sainte Vierge.

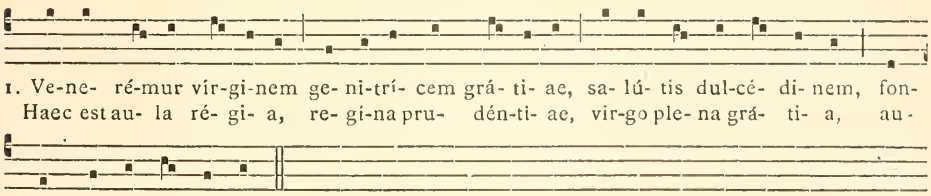
Bien souvent un thème unique est développé par le poète, sur une

mélodie connue, comme celle du *Lauda Sion*, du *Veni Sancte Spiritus*, du *Mane prima sabbati*, etc. D'autres fois, c'est une inspiration nouvelle qui crée paroles et musique : tel est le *Veneremur virginem* que nous publions aujourd'hui.

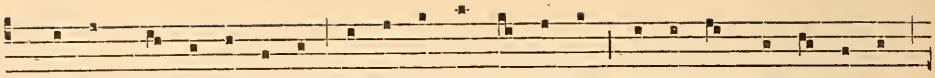
Cette pièce charmante n'est pas des plus anciennes; elle appartient au dernier âge de l'époque où l'on savait encore composer couramment des proses correctes, au quinzième et au seizième siècle. Depuis les origines prénotkériennes, la prose s'était vite transformée en vers rythmiques, qui facilitaient la division de la pièce en strophes régulières, et assuraient à la musique un soutien plus ferme que les clausules des proses primitives.

Le *Veneremur*, dont on pourra faire usage à l'offertoire de la messe, à la procession ou au salut, est d'un rythme littéraire assez constant et régulier ; l'accent, soit tonique, soit métrique, revient de deux en deux syllabes. Si la mélodie n'avait qu'un son par syllabe, elle suivrait le même rythme égal, comme dans la plupart des strophes du *Lauda Sion;* mais ici le musicien a parfois mis un neume de deux notes sur certaines syllabes, et le rythme musical s'y trouve mêlé de mouvements binaires et ternaires, se produisant cependant régulièrement à certaines coupes de vers. C'est le même genre de rythme que dans le *Veni Sancte Spiritus;* aussi n'est-il pas étonnant que l'attraction de la mesure les ait fait tous deux chanter, à une certaine époque, avec un perpétuel mouvement ternaire qu'on a considéré comme essentiel aux mélodies des proses. Mais, pour leur conserver le caractère original, il suffit d'observer la vieille règle : *ultima longa* ; la dernière note seule de chaque distinction est longue, toutes les autres sont brèves ; et, bien entendu, il s'agit d'accentuer correctement : c'est par l'accent, dit un auteur du VIe siècle, que nous avons le sentiment du rythme.

Les paroles sont un véritable madrigal à Marie et semblent directement inspirées par les œuvres des trouvères ; en les lisant, on croit avoir sous les yeux, en latin, un lai pieux de nos poètes français du XIIIe siècle, Gautier de Coincy ou Thibaut de Champagne. La musique est aussi charmante que les paroles, et, si ce que je viens de dire est au moins vraisemblable [1], cela explique aussi que la mélodie sorte un peu, dans quelques-uns de ses mouvements, du genre habituel de la phrase liturgique, sans pour cela se départir d'une grâce sévère.



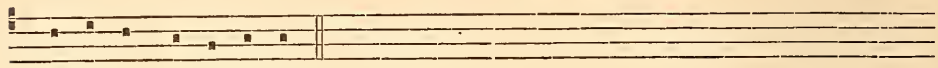
1. De fait, le manuscrit 448 de la Bibliothèque Mazarine, à Paris, donne la prose en question en notation proportionnelle. Elle est ici, suivant l'usage, notée en plainchant ordinaire.



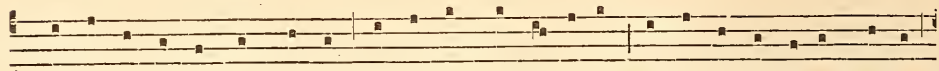
2. Haec est mel- le dúl-ci- or, cas- ti- tá- tis lí- li- um, jás-pi-de splendí- di- or,
O fons admi- rá- bi- lis ! fí- de- i prin-cí- pi- um, ma- ter ad-mi- rá- bi- lis,

mae- ró-ris so- lá- ti- um.
vas virtú- tis pré- ti- um.

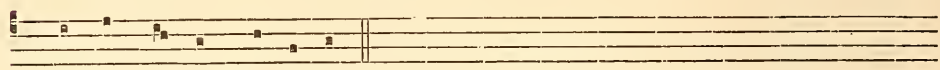
3. Tu es re- gis spe- ci- ó- si ma- ter ho-ne- stís-si-ma ; o- dor nar-di pre- ti- ó-si,
Ar-bor vi- tae digna laude, stel- la ful-gen tís-si-ma ; ge- ne- ró- sa ma- ter, gaude,



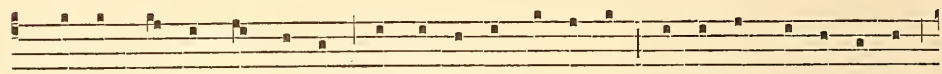
ro- sa su- a- vís-si-ma :
vír-gi- num cas-tís-si- ma.



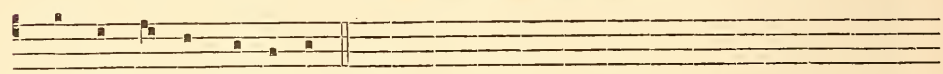
4. Tu me-dé- la pec- ca- tó- rum, re- gí- na con-sí- li- i ; pe- pe- rí- sti flo-rem flo- rum
Vir-ga Jes-se, lux sanctó- rum, do-ná-trix au- xí- li- i ; me-mor e-sto mi- se- ró- rum,



Chri- stum, fon- tem gáu-di- i :
in di- e ju- dí- ci- i.



5. Tu es mun-di gáu- di- um, ca- ri- tá- tis ré- gu- la, vic- tó- ris sti- pén-di- um,
Sit ti- bi, flos, ó-mni- um vir-go si- ne má- cu- la, ho- nor et impé- ri- um,



a- ró-ma- tum cél-lu- la.
per ae- tér-na saé-cu- la.

TRADUCTION

1. Vénérons la vierge, mère de la grâce, douceur du salut, fontaine de sagesse. Elle est la cour royale, la reine de prudence, la vierge pleine de grâce, l'aurore de la joie.

2. Elle est plus douce que le miel, elle est le lis de chasteté, plus splendide que le jaspe ; elle est la consolation dans la tristesse. O source admirable, principe de la foi, mère admirable, vase prix de la vertu !

3. Tu es du roi la très honnête mère ; l'odeur du nard précieux, la rose très suave ; l'arbre de vie digne de louange, l'étoile très brillante ; réjouis-toi, mère généreuse, la plus chaste des vierges.

4. Tu es le remède des pécheurs, la reine de conseil ; tu engendras la fleur des fleurs, le Christ, source de joie ; tige de Jessé, lumière des saints, donatrice du secours, souviens-toi des malheureux au jour du jugement.

5. Tu es la joie du monde, la règle de l'amour, l'aide du vainqueur, la chambre des parfums. Qu'à toi, fleur, vierge sans tache, soit honneur et puissance pendant les siècles éternels [1].

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Extrait de la *Vie de Paroisse*, Ire année, no 6. On peut demander au Bureau d'Édition cette prose tirée à part : la feuille, 0 fr. 10 c. ; par dix exemplaires, 0,05 ; réduction par grandes quantités.

LE CHANT POPULAIRE

Collection publiée par le Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

Le Chant populaire, à l'église et dans les confréries et patronages, tel est, on le sait, le titre d'une des collections fondées par Ch. Bordes parmi les nombreuses et si utiles publications du Bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

Le succès couronna rapidement les premières souscriptions, et des œuvres telles que les délicieuses litanies composées par Bordes, *O Vierge Marie, mère du Très-Haut*, les chorals harmonisés par Bach et chantés avec les textes en l'honneur du Très-Saint-Sacrement, sont maintenant entre les mains de tous les amis de la musique d'église. Le Bureau d'édition, qui a donné cette année les beaux *Cantiques et Cantilènes* de M. l'abbé F. Brun, reprend en ce moment la publication d'une nouvelle série : elle débute par la réédition des *Lieder* religieux de Beethoven, dont nous avons donné un spécimen dans le numéro de septembre de la *Tribune* de *Saint-Gervais*, et nous sommes dès à présent en mesure d'annoncer l'apparition régulière de nouveaux fascicules.

Avec l'importance de plus en plus grande prise par le chant des fidèles à l'église, conformément aux principes traditionnels recommandés à nouveau et prescrits formellement par Sa Sainteté Pie X, les nouvelles compositions ou la réédition d'œuvres populaires anciennes qui vont être publiées par nous deviennent de la première utilité pour tous ceux que leurs goûts ou leurs fonctions amènent à s'occuper du chant populaire. MM. les ecclésiastiques, les maîtres de chapelle, les personnes qu s'occupent de la direction des catéchismes, confréries, patronages, etc., trouveront dans la collection du *Chant populaire* une riche moisson de pièces *latines* et en *langue vulgaire*, généralement faciles d'exécution, et spécialement destinées à l'ensemble des fidèles ou aux chœurs modestes.

Nous rappelons quels fascicules sont déjà édités :

SECTION RELIGIEUSE. — **Chants latins.**

Messes grégoriennes harmonisées par F. de la Tombelle.

XII *textes liturgiques au Saint-Sacrement*, sur des chorals de Bach.

Cantiones sacrae, salut grégorien transcrit et harmonisé par Dom Parisot.

Melodiae Paschales, choix de pièces liturgiques pour Pâques, transcrites par Dom Mocquereau, harmonisées par A. Guilmant, V. d'Indy, Ch. Bordes, F. de la Tombelle.

Melodiae natales, id., pour Noël.

Cantilènes grégoriennes, tirées des mss. de Cadouin, transcrites et harmonisées pour les voix par F. de la Tombelle.

Cantilène à sainte Cécile, paroles et adaptation de Dom Pothier, harmonisée par A. Guilmant (plaquette).

Deux nouvelles antiennes à la Vierge, composées dans le style grégorien, par MM. J. de Valois et Pidoux (plaquette).

ID., CHANTS EN LANGUE VULGAIRE

(pour l'église et en dehors de l'église).

Chants français :

Choix de *Cantiques spirituels* du P. SANDRET (1716).
Mariale, cantiques à la Vierge, de Ch. BORDES.
Cantiques aux saints, du même.
Cantiques de pénitence, id.
Cantate à la Vierge immaculée, pour voix de femmes, de Paul VIDAL.
XII *cantiques en style grégorien*, de M. l'abbé LHOUMEAU.
Cantiques spirituels, transcrits et harmonisés par le même.
Cantiques anciens au Sacré-Cœur, sur de nouvelles mélodies de A. GASTOUÉ.
Les noces d'or du sacerdoce, paroles du P. DELAPORTE, musique de V. D'INDY (plaquette).
Debout ! Chrétiens (La Roubaisienne), chant catholique et patriotique, paroles du P. DELAPORTE, musique de G. GUIRAUD (plaquette).
Cantiques et cantilènes, 1er cahier, abbé F. BRUN.
Six cantiques sur les *lieder* de Gellert, musique de BEETHOVEN, nouvelle édition, par A. GASTOUÉ (texte *allemand* et *français*).
Ave maris Stella, cantique à la Vierge, de l'abbé BRUNEAU (plaquette).
X *noëls bressans*, mis en français par Maurice DUHAMEL, harmonisés par F. DENCIEUX (édition Rouart).
III *noëls anciens*, mélodie et texte originaux, harmonisés par A. LHOUMEAU.

Chants basques, publiés par le Dr Larrieu et Ch. Bordes :

Kantika espiritualak, cantiques populaires.
Euskal Noelak, noëls choisis.
XII *noëls populaires*, avec texte *français* (Archives de la Tradition basque).
X *cantiques populaires*, id.

Divers :

Kanouennon santel, choix de cantiques bretons, publiés et harmonisés par GUY ROPARTZ et l'abbé BILER.
Cantiques et noëls bretons, publiés par Paul LADMIRAULT (édition Rouart).
XII *noëls populaires des Pyrénées*, publiés et transcrits avec variations pour piano ou orgue, par J. PUIG y ABSUBIDE (édition Rouart).

SECTION PROFANE :

Le drapeau de Mazagran, paroles de l'abbé HELLO, musique de Ch. BORDES.
Chanson de mai, sur une chanson populaire.
Pour la fête du maître, paroles de l'abbé HELLO, musique de L. SAINT-REQUIER.

EN PRÉPARATION :

Plains-chants populaires anciens harmonisés ; *cantiques modernes* de divers styles ; choix de *cantiques et noëls* des XVIe et XVIIe siècles, à l'unisson et a cappella ; *pièces latines faciles et faux-bourdons* populaires de la même époques ; publiés ou composés par le Rme Dom POTHIER, S. G. Mgr FOUCAULT, MM. l'abbé BRUNEAU, A. GASTOUÉ, etc.

BIBLIOGRAPHIE

Nous publierons dans notre prochain numéro le compte rendu de l'ouvrage de Dom Mocquereau, **le Nombre grégorien**, *qui vient de paraître.*

Pierre Aubry : **Iter Hispanicum**, *notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les Bibliothèques d'Espagne.* Gr. in-8° de 84 pages, avec phototypies et transcriptions. Paris, Paul Geuthner, 68, rue Mazarine.

Une des meilleures études qu'ait fait paraître le distingué musicologue. Le titre même des parties du livre indique l'intérêt qui s'en dégage : I. Un « discantuum volumen » parisien du XIIIe siècle à la cathédrale de Tolède ; II. Deux chansonniers français à la Bibliothèque de l'Escorial ; III. Les « Cantigas de Santa Maria » de don Alfonso el Sabio ; IV. Notes sur le chant mozarabe ; V. Folk-lore musical d'Espagne. Dans chacune de ces divisions, les transcriptions abondent, bien choisies et mettant en lumière des œuvres peu connues ou absolument inédites, comme l'admirable pièce du XVe siècle : *J'ayme bien celui qui s'en va*, avec l'accompagnement si curieux et si beau de *tenor* « confié à un instrument grave de la famille des violes ou peut-être à une gigue », et l'extraordinaire *contra-tenor* d'un instrument à vent qualifié « Trompette », mais qui sonne dans l'ambitus du trombone grave. La composition donne une haute idée du talent de l'auteur : Pierre Fontaine, « familier du pape et chantre de sa chapelle ». Non moins intéressants, pour les origines de l'art espagnol, sont les « Cantigas » du roi Alphonse le Sage, au XIIIe siècle, et les chants de la liturgie mozarabe dont M. Pierre Aubry a fait ample moisson et publie les spécimens les plus caractéristiques. On admirera comme il convient les beaux chants populaires qui terminent le volume et dont le maître F. Pedrell a écrit de très beaux accompagnements. A. G.

Plusieurs publications de **chansons populaires** sont à relever.

1° **Les Chansons de France** viennent de faire paraître les numéros 6 et 7 de la deuxième année. Le premier de ces deux numéros est spécialement consacré aux versions diverses de l'entraînant air de marche : *Joli Tambour* ; il contient aussi des mélodies exquises, et en particulier la version, chantée dans la Haute-Bretagne, de *Rossignolet du vert bois*, d'une profondeur de sentiment remarquable, et les très curieuses *Bourrées* d'Auvergne. Le numéro 7 contient *En revenant des Noces*, ou *la Claire fontaine*; elle paraît avoir été composée vers le milieu du XVIIe siècle, et est répandue de la Bretagne à la Bresse et de la Picardie à la Gascogne ; elle n'a point cependant partout la même mélodie. Le même numéro contient aussi plusieurs versions de *la Pibole*, très populaire dans le Poitou et la Vendée. Rouart, éditeur, 18, boulevard de Strasbourg, Paris. Souscription : 5 fr. par an.

2° **Les Vieux Airs de mon pays**, tel est le titre d'une collection composée par deux amis du Folk-lore franc-comtois, MM. les abbés X. Guichard et H. Grospierre. Sur les plus caractéristiques des mélodies anciennes qui s'oublient de jour en jour, des paroles nouvelles et élégantes, pouvant être mises en toutes les mains, sont ici publiées. Le choix des airs est bien fait, l'harmonisation toujours discrète et correcte, et parfois très intéressante. Nous ne pouvons que recommander chaleureusement cette publication ; chaque numéro, 1 fr. (cinq ont déjà paru) ; Fouquet fils, éditeur, 27, rue du Faubourg-Saint-Denis, Paris, ou chez M. H. Grospierre, rue Carondelet, à Dôle, Jura.

3° **Les Vieilles Chansons d'Auvergne et du Velay,** sont éditées, avec les paroles originales, par M. Marius Versepuy, qui en a recueilli et harmonisé les mélodies. Il y a parmi elles une certaine « Chanson de mai » : *Le mois d'avril s'en va finir*, qui est une pure merveille de fraîcheur et d'expression. Une première série comprend une quinzaine de morceaux : chacune, en grand format, 1 fr. 50 ; en petit format, 0 fr. 50. Ch. Barbe, éditeur, Le Puy (Haute-Loire).

Ces trois publications aideront agréablement à distraire et occuper les soirées d'automne.

LES REVUES (articles à signaler):

Bulletin français de la S. I. M., août. — Gandillot: L'origine de la gamme. — Marius Ary : La musique malgache. — Septembre. H. Collet : La musique espagnole moderne. — P.-M. Masson : L'esthétique musicale scientifique.

Revue du chant grégorien, juillet-août. — Dom Pothier : Le répons-graduel « Improperium » du Sacré-Cœur après la Septuagésime. Dom Lucien David : Chants du passé et musique de l'avenir.

Revue musicale, août-septembre. — J. Combarieu : Le rythme dans la magie et la musique.

Le Courrier musical, août. — J. Loisel : La sonate classique avant Beethoven.

Musique sacrée, août-septembre. — J. Clément : L'art et le prêtre, « le prêtre doit être théologien, exégète, canoniste, mais il doit être artiste ».

Études franciscaines, août. — P. Eusèbe : Esthétique et composition de la musique sacrée.

Rassegna gregoriana, juillet-août. — Dom Beyssac : L'office de la Circoncision de Pierre de Corbeil (à propos du livre de l'abbé Villetard, et ajoute quelques références). — R. Baralli : Le sens précis des groupes de lettres romaniennes *sv*, *iv*, *sb*, *lb*, *ab*, *ib* dans les manuscrits sangalliens.

Musica sacra (Namur). Encartage : trois motets à 3 et 4 voix et orgue, de Arthur Meulemans ; très bonnes compositions pas difficiles, et d'un excellent effet.

Kirchenmusik, août. — J. Cordes : Le chant de la généalogie dans là nuit de Noël (avec reproduction d'anciens textes).

St Gregorius-blad, septembre. — Borrenberg : Le rythme et l'accent du mot.

Musical Times, septembre. — Abdy Williams : Les offices de l'Éphiphanie à l'église Saint-André della Valle, à Rome (étude sur les échelles des chants orientaux exécutés à ces offices).

Revue bénédictine, juillet. — Dom U. Berlière : Les hymnes dans le *Cursus* de saint Benoît (à propos d'une remarquable étude du P. Cl. Blume qui restitue à saint Grégoire le Grand l'attribution traditionnelle de compositeur d'hymnes, qui lui était déniée par le P. Dreves).

Musica sacra, septembre. — Carlo Accordi : Observations pratiques sur le chant des Vêpres.

NOTRE SUPPLÉMENT

Clementissime Domine, cantilène grégorienne harmonisée par F. DE LA TOMBELLE.

Nous offrons à nos lecteurs, en vue des prochains offices des morts, la belle prière funèbre chantée dans l'Ordre cistercien à la fin des obsèques. Transcrite spécialement par M. F. de la Tombelle sur les anciens manuscrits de l'abbaye de Cadouin, en Périgord, l'harmonisation en a été faite par le délicat musicien d'après un procédé habituellement inemployé dans l'accompagnement vocal du plain-chant, encore qu'il soit en usage dans diverses églises d'Orient. La préparation de ce chœur ne sera pas difficile, et il sera parfaitement à sa place le jour « des morts ».

(Extrait des *Cantilènes grégoriennes*, collection du « Chant populaire ».)

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

ROUART, LEROLLE & Cie, ÉDITEURS
18, boulevard de Strasbourg, PARIS

Vient de paraître

LADMIRAULT (Paul)

SIX NOËLZ ANCIENS

Composés en l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ

Net. . . . . 4 francs.

NOUVELLE ÉDITION FRANÇAISE
DE

Musique Classique à 25 centimes

Édition grand format publiée sous la direction artistique de

VINCENT D'INDY

Œuvres originales de BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, RAMEAU, SCHUMANN, etc.

Demander le catalogue et **un exemplaire gratuit**. *Joindre 0.10 cent. pour frais de port et d'emballage.*

Paris, M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie, Éditeurs, 20, rue du Dragon (6e Arrt)

Bureau d'Édition, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Collection du "Chant Populaire"

A L'ÉGLISE

et dans les Confréries et Patronages

publiée par les soins et sous le contrôle de la "Schola Cantorum"

Cette collection comprend deux séries, l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes français (cantiques, chants de fête et marches). Il paraît 10 à 12 livraisons par an, auxquelles on peut souscrire d'avance pour le prix de 1 franc la livraison, avec accompagnement, c'est-à-dire avec 50 o/o de remise, chaque livraison étant marquée 2 francs net.

Le Bureau d'édition engage vivement tous les directeurs de maîtrises ou de confréries et patronages et les personnes s'occupant d'œuvres de jeunesse à souscrire à cette collection, qui sera pour eux d'un usage précieux.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres

Envoi franco du Catalogue détaillé

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.		Un an. . . **20** fr. — Six mois. . . **12** fr.	
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.		Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.	
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

La Tribune de Saint-Gervais

Rec'd DEC 1 1908 S.P.L.

REVUE MUSICOLOGIQUE DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 11

Novembre

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Éditions de la "TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS"

BORDES (Charles). *De l'opportunité de créer en France un Théâtre d'application pour les Reconstitutions des anciens opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles.* . . . . . Net. **0 50**

— *Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles.* Net. **0 50**

— *Onze chansons du Languedoc* (textes languedociens et traduction française). . . . . Net. **1** »

BRENET (Michel). *La plus ancienne Methode française de musique* (réimpression de "l'Art, science et pratique de plaine musique"). . . . . Net. **1 50**

LANGLOYS (Yves). *L'Éducation des enfants par la musique*, d'après Platon. Net. **2** »

LAPEYRE (J.)..... *La notation aquitaine et les origines de la notation musicale* (d'après les anciens manuscrits d'Albi). . . . . Net. **2** »

VALOIS (Jean de). *Le "Salve Regina" dans l'Ordre de Cîteaux.* . . . Net. **1** »

JANIN Frères, Editeurs de Musique

10, rue Président-Carnot, **LYON**

DEBAT-PONSAN (G.). — Cinq Antiennes. . . . . **4** »
— Cinq Antiennes sur des Pièces de BACH et de SCHUMANN. . . . . **4** »
FLEURET (D.). — Andante en forme de canon (op. 7). . . . . **2** »
— Sonate (op. 10). . . . . **4** »
— Invocation (op 13). **2 50**
— Prélude et fugue en *fa* maj. (op. 26). **2 50**
FUMAGALLI (P.). — Offertoire en *mi* maj. (op. 293). **1 75**
— Trois Pièces (op. 294) :
N° 1. Méditation. **1 75**
N° 2. Fugue en *la* bémol maj. **1 75**
N° 3. Elégie. . . . . **2** »

BIAIS FRÈRES & CIE, ÉDITEURS

74, rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Graduale Romanum, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Graduale* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . **6** »
Franco **6 85**

A. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (3 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broche. **0 75**
Franco poste. **0 90**
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge. **1 25**
Franco poste. **1 40**

B. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile. **0 40**
Franco poste. **0 55**

C. — Ordinaire de la Messe, d'après l'édition Vaticane. ÉDITION SPÉCIALE, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. **0 40**. — Franco poste. **0 55**

Accompagnement d'Orgue de l'« Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* », et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »** extraits de l'*Ordinarium Missae* de l'édition Vaticane, composé par le Dr P. WAGNER, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . **5** »
Franco **5 50**

Quatorzième Année | N° 11 | Novembre 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :	BUREAUX :	ABONNEMENT RÉDUIT :
(Revue et Encartage de Musique)	*269, rue Saint-Jacques, 269* PARIS (Ve)	*(Sans Encartage de Musique)*
France et Colonies, Belgique. 10 fr.		Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves 6 fr.
Union Postale (autres pays). 11 fr.	*14, Digue de Brabant, 14* GAND (Belgique)	Union Postale. 7 fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.		

Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

La logique du rythme musical (1re leçon). . . . . Abbé C. Marcetteau.
Nouvelles musicales.
La psalmodie traditionnelle des huit tons (suite). . . . . Amédée Gastoué.
Variétés : Correspondance.
Bibliographie : Le Nombre musical grégorien, *de dom Mocquereau.* . . . . . M. Emmanuel et A. Gastoué.
Notre supplément. . . . . . La rédaction.

La Logique du Rythme musical

I

Dans l'art musical soit ancien, soit moderne, la question du rythme a toujours été et sera toujours une question vitale.

Le rythme tient en effet à l'essence même de la mélodie. Une mélodie sans rythme ne peut pas plus se concevoir qu'une statue sans forme, un astre sans lumière, une vie humaine sans âme, sans activité, sans manifestations.

Les sons disposés en intervalles, mais d'une façon incohérente, c'est-à-dire sans liaison, sans ordre, sans dépendance aucune les uns des autres, composent la matière brute de la mélodie.

Le rythme en est la *forme*, en tant qu'il vient, par des divisions proportionnelles que la voix crée au moyen de pauses ou de prolongations, établir l'ordre et la symétrie dans cette succession informe de sons ; il en est l'*âme* en tant qu'il la vivifie, la spiritualise en quelque sorte par le jeu de l'accentuation.

Aussi, une mélodie sans rythme ne saurait-elle exister qu'à titre d'anomalie, j'oserais presque dire de monstruosité dans l'espèce.

« Le *melos* sans rythme, dit Quintilien, ne diffère pas de ce qu'est la « matière informe au vis-à-vis de l'Esprit créateur ». (*De Musica.*)

« Seul le rythme, dit Mathis Lussy, imprime à la matière sonore « une forme fixe, concrète, une vie, une énergie spirituelle ; lui seul « donne à la musique un sens et la rend intelligible [1]. »

Qu'est-ce donc que le rythme ? Pris dans sa généralité, le rythme est la proportion ou la symétrie dans la division.

On entend ici par proportion non seulement, comme en mathématiques, la réunion de deux rapports égaux, mais la convenance, l'harmonie des parties entre elles et avec leur tout.

De toutes les définitions du rythme, celle-ci est assurément la plus étendue, la plus générale, parce qu'elle en embrasse toutes les branches et qu'elle s'adapte parfaitement à chacune d'elles.

Je dis toutes les branches : le rythme en effet est un élément premier commun à tous les arts.

Or, dans les arts plastiques ou de dessin, le rythme ne consiste-t-il pas précisément dans la proportion, la symétrie, la bonne ordonnance des formes et des couleurs ? Nous lui donnerons le nom de rythme *plastique.*

Dans les arts de succession ou de mouvement, déclamation, danse, mimique, mais spécialement dans la musique, le rythme n'est-il pas fondé sur la proportion, la symétrie du mouvement, gestes ou sons ? Nous l'appellerons le rythme *animé.*

Non seulement le rythme est un élément premier, fondamental, commun à tous les arts, mais il l'est spécialement à toutes les œuvres de la création qui, depuis le plus petit insecte jusqu'à l'homme, depuis la plante la plus minuscule jusqu'au cèdre du Liban, sont marquées au coin de la proportion, de la symétrie, de la bonne ordonnance dans les parties.

Et, en fait de mouvement, quoi de plus merveilleusement ordonné que la marche triomphale du soleil à travers l'espace, avec son accroissement et son décroissement proportionnels de lumière et de chaleur ; que la vague qui s'élève et s'abaisse dans une si harmonieuse cadence ; que la cascade qui s'élance en bonds gracieux et esthétiques du sommet des montagnes ?

Or, ce pouvoir infini que Dieu possède de donner à chaque être sorti de ses mains la proportion et l'harmonie, il l'a communiqué à l'homme dans une certaine mesure.

Aussi, voyons-nous l'homme, par un instinct irrésistible de sa nature, s'appliquer à donner à toutes ses œuvres, soit matérielles, soit intellectuelles, la proportion, la symétrie, c'est-à-dire l'empreinte de ce sens rythmique qu'il a reçu de son Créateur.

Ainsi font le peintre, le sculpteur, l'architecte, le musicien, dans les œuvres d'art qu'ils entreprennent.

1. *Le Rythme musical.* Introduction, p. 1.

Ainsi font le poète, l'écrivain, l'orateur, dans les ouvrages qui sortent de leur plume, dans les périodes qui tombent de leurs lèvres. Ainsi fait le plus modeste artisan qui exerce son art sur le bois, sur la pierre et sur les métaux. Tous leurs efforts ne tendent qu'à un seul but, donner à l'œuvre qu'ils produisent, à l'objet qu'ils travaillent, la forme la plus esthétique, la plus harmonieuse, la mieux rythmée, en un mot.

C'est pourquoi Mathis Lussy nous dit avec raison que « l'homme « naît avec des penchants esthétiques ; il porte en lui le sentiment du « beau. La nature lui offre deux infinis : le temps et l'espace, dans les- « quels il puise les matériaux nécessaires pour satisfaire ses instincts « de création artistique. Ne pouvant ni embrasser ni étreindre ces « infinis, il les divise, les fragmente, les coordonne, il divise pour « régner [1] ».

II

Nous venons de le voir, Dieu a donné à l'homme le sentiment du beau, en vertu duquel il est invinciblement porté à imprimer à toutes ses œuvres un cachet esthétique, un cachet de proportion et d'harmonie, où se reflète le génie même du Créateur et qui les fait entrer dans le domaine de l'art.

Or, nous l'avons vu aussi, ce sentiment du beau, c'est le sens rythmique lui-même dont le pouvoir et l'influence s'étendent sur toutes les branches de l'art, soit animé, soit plastique, et s'épanouissent en des effets merveilleux de variété, de beauté, de proportion, d'harmonie.

Nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt pour le lecteur et sans profit pour notre étude d'analyser en quelques mots ce sens admirable que nous devons à la munificence divine.

Au regard de la psychologie, le sens rythmique ne constitue point une faculté à part, comme l'imagination, l'esprit, la volonté.

Trois éléments préexistants concourent à son jeu, à son activité : d'abord le sens de la vue ou de l'ouïe, suivant qu'il s'agit de faits rythmiques divisant l'espace, c'est-à-dire d'objets visibles, ou de faits rythmiques divisant seulement le temps, c'est-à-dire de matière sonore.

L'œil ou l'oreille reçoit l'impression sensible qui se dégage d'un phénomène rythmique, la transmet à l'imagination qui la conserve. Cette impression ou image sensible, bien que n'étant pas de l'ordre spirituel, tombe, on ne sait au juste comment, sous le regard de l'esprit qui juge et apprécie l'objet dont elle émane.

Tel est, d'après l'enseignement général des psychologues, le mode d'activité et de fonctionnement de notre sens rythmique. Et pour ne parler maintenant que du sens rythmique musical, nous dirons qu'une double fonction lui incombe.

D'abord celle de juger et d'apprécier un phénomène rythmique, juge-

1. *Le Rythme musical*, p. 3.

ment favorable ou défavorable suivant que l'impression de l'oreille aura été bonne ou mauvaise, agréable ou pénible.

L'oreille, pourvu qu'elle soit, bien entendu, suffisamment douée et artistiquement formée, sert en quelque sorte à l'esprit d'instrument inconscient mais sûr et comme de pierre de touche pour distinguer le vrai du faux, l'or pur de l'alliage, le bon rythme du mauvais.

Concluons en passant que, puisque le rythme musical ne peut atteindre l'esprit que par l'intermédiaire de l'ouïe, il doit être forcément d'ordre *sensible* et qu'il faut regarder comme étrange la théorie de ceux qui enseignent que « le rythme musical est quelque chose de métaphysique, d'imperceptible pour l'oreille, mais seulement pour l'esprit ».

Sans doute l'idée de rapport, de proportion, de symétrie qui se dégage d'une phrase mélodique est d'ordre métaphysique, et relève directement de l'esprit qui la fait jaillir en quelque sorte des images sensibles ; mais cette idée n'est que la résultante de phénomènes rythmiques, et ce sont ces phénomènes eux-mêmes qui constituent la réalité, l'objectivité de l'art, qui le font relever immédiatement des sens externes.

C'est ainsi qu'à l'audition d'une mélodie bien rythmée, notre oreille est délicieusement affectée ; une image sensible se forme immédiatement dans le centre commun ; l'esprit en dégage l'idée au moyen de laquelle il juge et apprécie l'objet.

Mais alors, où est la réalité rythmique ?

Dans les phénomènes extérieurs qui ont frappé nos sens ou dans l'idée qui en a jailli ?

L'art musical ayant pour but immédiat la délectation de l'ouïe, le rythme qui en est une partie essentielle doit trouver sa réalisation dans des faits extérieurs et par conséquent appartient en propre à l'ordre *sensible*.

Juger et apprécier d'après l'impression de l'oreille, telle est une des fonctions de notre sens rythmique.

Mais supposez que, dans une succession de sons, l'oreille soit mal impressionnée par un vice ou une absence de rythme, l'esprit, je veux dire celui qui a subi l'influence d'une bonne éducation musicale, tout en portant un jugement défavorable sur le fait en question, pourra se sentir pressé de remédier au défaut en créant lui-même une forme rythmique.

Ou bien, supposez encore le cas le plus ordinaire et d'un usage journalier, où un artiste musicien, obéissant à un souffle d'inspiration qui passe, se met en devoir de composer une œuvre quelconque, c'est alors un acte de création qui s'impose au vis-à-vis du rythme.

Juger et *créer*, voici donc la double fonction du sens rythmique.

Or, quand l'esprit, exploitant les images sensibles en réserve dans le centre commun, a créé un rythme, il ne lui reste plus qu'à l'exprimer au dehors sous une forme déterminée. Tant que cette réalisation externe ne s'est pas produite et que l'esprit conserve en lui-même la

forme rythmique qu'il a conçue, nous disons que c'est là du rythme *subjectif.*

Le rythme ne devient *objectif* et ne se transforme en réalité musicale que lorsqu'il est exprimé par la voix ou par un instrument de musique. Cette distinction est essentielle et importante à retenir.

Ce qu'il est non moins important de savoir, c'est que la représentation d'une forme rythmique, soit par le geste, soit par la notation, n'est qu'une simple figure qu'il faut bien se garder de confondre avec l'objectivité, la réalité musicale. Ainsi le plan qu'un architecte a conçu d'un édifice, qu'il a artistement dessiné sur le papier, ne devient-il une réalité architecturale que quand il se développe matériellement dans l'espace.

C'est faute de n'avoir pas eu présente à l'esprit cette distinction essentielle de rythme *subjectif* et *objectif*, de figure et de réalité, que certains théoriciens modernes ont jeté la confusion dans cette question du rythme et en ont fait un grimoire indéchiffrable.

Aussi, n'avons-nous trouvé d'autre moyen, pour débrouiller ce chaos, que de faire appel à l'analyse et à la logique.

III

La définition que nous avons donnée du rythme dans notre première leçon pourrait, à la rigueur, nous dispenser de toute autre, nous croyons cependant utile d'en présenter une plus précise et plus explicite.

Le rythme musical, dirons-nous, est la division du temps en parties symétriques proportionnelles et vivifiées par le jeu de l'accent. Par le mot temps il ne faut pas entendre ici le temps musical ou particule du temps, mais bien le temps pris dans son sens général et métaphysique.

Or, c'est le propre de la voix et des instruments de musique de diviser le temps au moyen des sons.

Une succession de sons constitue un mouvement. Ce mot mouvement n'est point, dans la circonstance, un terme métaphorique, mais un mot exprimant une réalité, un fait, un phénomène extérieur.

Saint Augustin ne nous dit-il pas que « la musique est l'art de se bien mouvoir »? *Musica ars bene movendi.* (De Musica.)

En effet, dans une succession de sons, la voix se meut réellement non pas d'un mouvement qui divise l'espace et affecte l'œil, mais d'un mouvement qui divise le temps et ne peut être perçu que par l'oreille.

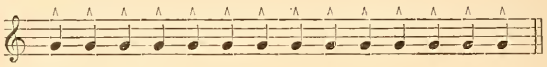
La musique avec son rythme est donc exclusivement du domaine de l'ouïe.

Aussi, comme nous l'avons déjà dit, tout ce qui la représente à l'œil, geste et notation, n'est point réalité musicale, mais simple figure, pur reflet, sans ombre d'influence sur les phénomènes sonores et réels qui y sont dessinés.

Et maintenant, sommes-nous autorisés à affirmer qu'une succession de sons incohérents, se suivant sans ordre, sans symétrie, en un mot, que le mouvement vocal ou instrumental pur et simple, suffit pour constituer le rythme ?

Non, assurément, pas plus que nous le serions à dire d'un bloc de marbre que n'a point travaillé le ciseau de l'artiste, qu'il suffit pour constituer une œuvre d'art.

Il nous est facile de le démontrer jusqu'à l'évidence. Réalisons en effet, au moyen de la voix ou d'un instrument de musique, une succession de sons telle que la suivante :



Il est certain que dans cette série de sons ainsi réalisés nous trouvons le mouvement musical ou division du temps en particules sonores, d'une égalité mathématique.

Mais cette succession de sons nous donne-t-elle le rythme ?

Nullement, pas même l'ombre, et pourquoi ?

Parce qu'une file de sons émis dans de telles conditions, nous voulons dire avec une égale impulsion de voix et dans une complète indépendance les uns des autres, ne renferme pas trace de formes symétriques et de proportion.

Non, il n'y a pas plus de rythme dans ce cas que de vraie lecture dans le fait d'un enfant qui épelle sa leçon en égrenant les syllabes une à une, sans aucun souci de les lier ensemble pour en former des mots, des membres de phrases, des périodes ; pas plus de rythme qu'il n'y en avait autrefois dans le barbare martellement dont on gratifiait l'exécution du plain-chant et dont on le gratifie encore en nombre d'endroits où n'a pas pénétré la civilisation grégorienne bénédictine.

Dom Mocquereau, d'accord en cela avec tous les auteurs qui ont traité du Rythme musical, est on ne peut plus affirmatif sur ce point. Des sons ainsi formulés, il les qualifie « de sons simplement juxtaposés, « n'ayant aucun lien entre eux, n'ayant ni vie, ni rythme, et aussi inco- « hérents que des grains de sable [1] ».

Mais, dira-t-on peut-être, comme il nous souvient de l'avoir entendu avec stupéfaction dans certain pittoresque vallon de l'Amérique du Nord, si cette succession de sons existe en principe, elle n'existe jamais en fait, parce qu'à l'audition d'une telle anomalie, l'esprit ne peut s'empêcher de créer un rythme.

Et d'abord, qui ne voit la contradiction flagrante que renferme cette étrange assertion ?

N'est-ce pas, en effet, après avoir saisi et apprécié l'incohérence, la grossièreté, l'état brut de cette file de sons que l'esprit, qui, par nature et par éducation, a soif de beau et d'harmonie, éprouve, du moins

1. *Church Music*, vol. I, nº 2, p. 197. The Dolphin Press. Philadelphia, U. S. A.

l'affirme-t-on, l'invincible besoin de donner sur-le-champ même la forme, l'expression, un sens musical à cette matière première qui en est totalement dépourvue ?

L'anomalie en question n'est donc pas une pure abstraction, mais un fait.

Et puis, suffit-il à un artiste de créer dans son esprit un rythme pour que ce rythme devienne immédiatement réalité musicale ?

Pas plus qu'il ne suffit à un architecte de produire mentalement un plan d'édifice pour que ce plan devienne réalité architecturale.

« L'artiste crée le rythme, dit Vincent d'Indy, en l'imposant à l'auditeur sous une forme déterminée [1]. »

Ce qui veut dire, sans doute, que la création du rythme nécessite deux choses : le concept de l'esprit et la réalisation extérieure ; on ne voit pas comment le rythme objectif et réel pourrait s'expliquer autrement.

Donc, si, à l'audition d'une succession de sons bruts comme celle que nous avons prise pour exemple, votre esprit est doué d'une telle facilité de conception et pris d'une telle soif de rythmer, qu'au fur et à mesure que les sons se présentent il leur applique la forme rythmique, de manière à se donner à lui-même l'illusion de sons arrivant tout rythmés du dehors, n'oubliez pas :

1° Que cet acte mental est purement personnel, et l'effet d'illusion qu'il produit, purement subjectif ; la preuve, c'est que telle ne serait pas l'impression de votre voisin, un brave paysan canadien qui n'aurait pas reçu l'ombre d'éducation musicale ;

2° Que cet acte créateur de votre esprit ne franchit les limites du métaphysique et n'atteint réellement la matière sonore pour la modeler, la pétrir, lui imprimer un cachet rythmique qu'autant que cette matière sonore est le produit de votre voix ou d'un instrument joué par vous-même ; tandis que si le son vous vient du dehors, il est par trop évident que l'acte créateur de votre esprit ne peut avoir sur lui aucun effet réel et objectif.

Mais pourquoi faut-il qu'on ait jeté une telle confusion dans la question du rythme qu'on en soit presque réduit, au risque de passer pour naïf, à démontrer des axiomes, à prouver des vérités si évidentes par elles-mêmes !...

(*A suivre.*) Abbé C. Marcetteau.

1. *Cours de Composition musicale*, volume I, p. 24.

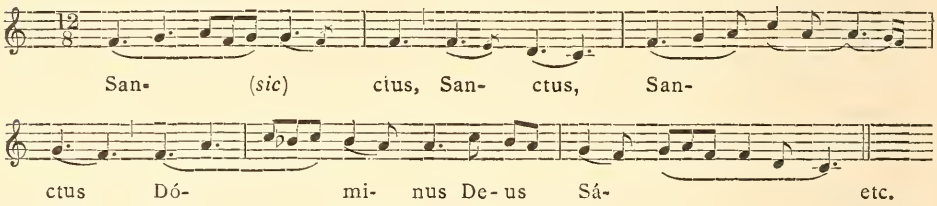
Nouvelles musicales

Une... exploitation du grégorien.

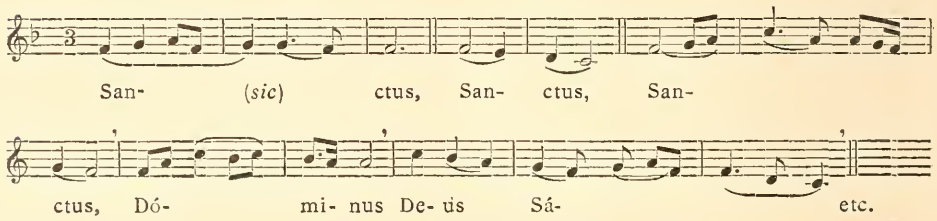
Il semble qu'à certaines personnes rien ne soit plus naturel que de faire prévaloir leurs idées en jetant le trouble parmi les efforts tentés en faveur de la restauration grégorienne.

Nous prions nos amis de nous aider à déjouer les essais, plutôt fâcheux, dont on nous fait part de divers côtés.

Ces essais se résument d'ailleurs en une maxime unique : faire triompher, en profitant du mouvement actuel, de personnelles idées sur une rythmique plutôt fantaisiste du grégorien. Elles n'auraient rien de blâmable en soi, si leurs auteurs les présentaient pour ce qu'elles sont : des tentatives mensuralistes soumises à diverses lois inventées à plaisir, accompagnées d'une explication pseudo-scientifique quelconque. Il n'en est point ainsi. Parmi les factums de ce genre que nous avons sous la main, deux entre autres s'abritent du vocable fatidique : *selon l'Édition Vaticane*, ou encore : *extraits de l'Édition officielle du Vatican* ; celui-ci prétend rythmer ces chants d'après certains manuscrits ; cet autre se borne à mettre discrètement en petits caractères entre parenthèses : (nouvelle interprétation). Et quelle interprétation ! Qu'on en juge :



Voici une autre transcription du même morceau :



Malgré leur diversité, ne trouvez-vous pas qu'il y a dans ces deux versions comme un air de famille ?...

Or, de ces essais légèrement discordants, l'un tente de se faufiler discrètement dans certaines maîtrises ou chapelles, en tâchant de s'insinuer d'abord dans les

bonnes grâces de supérieurs ecclésiastiques manquant de connaissances spéciales. Mais le procédé a paru... louche, et comme d'ailleurs ce nouveau *Kyriale* ne portait l'approbation d'aucun Évêque, on s'est méfié, et cette belle et artistique interprétation a dû rentrer dans l'ombre.

C'est alors que l'essai nº 2 est apparu, et pour celui-là on a obtenu, nous affirme-t-on, l'*imprimatur* d'un *évêché français*. C'est *là où est le piège*, et sans doute l'auteur espère que l'on s'y prendra ; l'*imprimatur* ne constitue nullement une *approbation* ni un *concordat* : c'est purement et simplement une attestation que l'écrit ne contient rien contre la foi ou les mœurs.

Pour qu'une transcription portant en tête : *extrait de* ou *selon l'Édition Vaticane*, ou quelque chose d'analogue, soit valable, il faut qu'elle ait non seulement l'*imprimatur*, mais encore :

1º Le *concordat* de l'Évêque, pour le texte et le chant. Ce *concordat* ne peut être donné par l'Évêque que sur le rapport écrit de censeurs, *onerata conscientia*, experts en chant grégorien. (Décret du 11 août 1905, art. IV.)

2º Si elle est en notation moderne, elle doit porter la même attestation, si cette transcription « ne cause aucun trouble dans l'ordonnance des notes et des neumes », et alors l'Évêque peut l'approuver, s'il le juge utile, pour l'usage des fidèles. (*Id.*, VII.)

Or, qui soutiendra qu'une transcription changeant la valeur temporaire d'un même neume, d'une même note, autant de fois qu'il plaît à son auteur, ne cause aucun trouble dans l'ordonnance du morceau ? D'ailleurs, la préface du Graduel romain, qui a force de loi ecclésiastique, donne en particulier, à propos des losanges et des coupes de la phrase, des principes fixes dont on ne saurait s'écarter. (*Grad. Praef.*, edit. typ., p. XII et XIII.)

A défaut d'ailleurs de leur insuffisance, le procédé suffit à faire qualifier de tels essais, dont certaines provinces de France sont en ce moment littéralement inondées. Aux amis du chant de la sainte Église de déjouer la ruse. *Caveant consules* !

A. G

Au Conservatoire. — Parmi les membres du Conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national nouvellement nommés ou confirmés dans leur fonction, pour une période de trois ans, nous sommes particulièrement heureux de relever les noms du maître A. Guilmant, de MM. Guy-Ropartz, Paul Vidal et Pierre Lalo. Cordiales félicitations.

Paris. — Les programmmes de mariages solennels n'ont rien à envier, chez nos frères séparés, à ce qui se passe en certaines églises catholiques. Dans une cérémonie de ce genre, pour un « grand mariage » protestant, devant l'un des plus hauts dignitaires de cette confession, on a entendu la Marche de *Lohengrin*, *Extase*, de L. Ganne, pour violon, le chant du *Cygne* (du *Carnaval des animaux*), de Saint-Saëns, le pauvre et trop maltraité *Aria* de Bach, qu'on met à toutes les sauces possibles d'arrangements divers (remarquez que c'est toujours le même, comme si l'œuvre du maître était indigente à ce point !), et, pour clore, — admirez le choix de l'héroïne, — la non moins fameuse... Méditation de *Thaïs*. Passons.

Chartres. — Mgr Bouquet, évêque de Chartres, a prié M. A. Gastoué de consacrer l'une des soirées du *Congrès diocésain* à la musique religieuse. Une conférence sur la musique d'église et ses divers genres, avec exemples pratiques, a été donnée, et les pièces suivantes exécutées entre les deux parties de la conférence par un excellent groupe de chanteurs : Antienne et psaume pour l'Assomption (*Variae preces*) ; *Ave vera virginitas*, Josquin de Prés ; *O vos omnes*, Vittoria ; *Christus factus est* et *alleluia* de Pâques, avec les anciens versets et les reprises ; *O sacrum convivium*, grégorien ; *O gloriosa Domina*, à deux voix, de la Tombelle ; deux noëls du XVIe siècle, harmonisés par M. l'abbé Lhoumeau ; *O mysterium ineffabile*, à deux voix, Couperin ; *Rosa vernans*, versets grégoriens ; *O Vierge Marie*,

Bordes. Cette soirée eut le succès le plus franc ; l'ancienne chapelle moyenâgeuse de Sainte-Foy, où elle eut lieu, était absolument comble, de prêtres surtout et d'hommes d'œuvres.

Sens. — A l'occasion de la retraite ecclésistique, M. l'abbé Villetard, dont nos lecteurs connaissent la compétence, a été chargé de donner chaque jour deux causeries théoriques et pratiques, dans une réunion d'une centaine de curés du diocèse. Le conférencier se prépare d'ailleurs à « circuler » dans les différents centres diocésains, et déjà, dans une des plus fortes paroisses, a donné une leçon pratique à une quinzaine de chantres des églises environnantes. « C'est, — nous écrit-on, — à *l'apparition de la Vaticane* qu'on est redevable de ce désir de *savoir comment lire* et *chanter.* » Bravo ! et souhaitons à tous les diocèses des conférenciers et des auditeurs comme ceux de Sens.

BELGIQUE

Namur. — Dans le diocèse de Namur, où semblable organisation existe déjà, — conférences et leçons décanales pour curés et chantres, — où depuis longtemps M. le chanoine Sosson menait le bon combat, et où sont installés, depuis qu'ils durent quitter la France, les bénédictins de l'abbaye de Saint-Wandrille, Mgr l'Evêque, sur la proposition de M. le chanoine Gilles, vient d'adopter le *Cours théorique et pratique* de chant grégorien de M. Gastoué, pour l'enseignement des classes des séminaires diocésains. Voilà un diocèse de plus où la bonne cause fait des progrès sensibles.

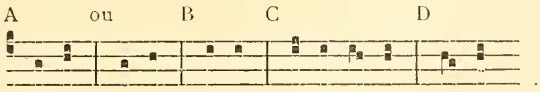
La Psalmodie traditionnelle

des huit Tons de l'Office

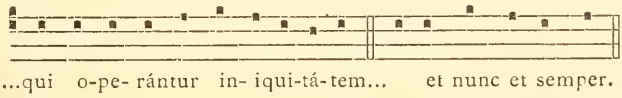
(*Suite.*)

TROISIÈME TON

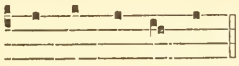
Le troisième ton, on le sait, a vu substituer progressivement la corde *ut* au *si* primitif pour sa teneur. En même temps, ses formules évoluaient aussi. Dans la psalmodie solennelle de l'office, on le chantait presque absolument comme le premier ton, un degré plus haut, et il n'en différait guère que par les terminaisons :



La *Commemoratio* nous offre deux manières de traiter la médiante simple qui ont contribué à la modification de la formule, et ont amené insensiblement le passage à l'adoption du ton de l'introït :



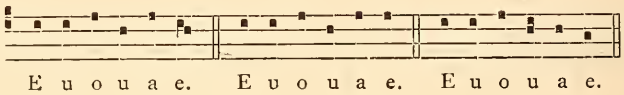
Lors de l'adoption de l'*ut* comme teneur, on a rendu la médiante de la psalmodie solennelle semblable à celle de l'introït, à la *tristropha* près, comme nous le chantons encore :



Pour le ton simple, on se bornait à la note du second accent avant l'astérisque :

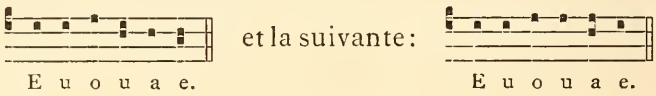
Comme le premier ton simple primitif, celui-ci est conservé dans beaucoup d'églises de France.

Terminaisons. — L'emploi fréquent des antiennes du troisième ton a donné lieu à un certain nombre de différences, pour les terminaisons. Les auteurs en signalent de trois à six. Celles que l'on rencontre partout sont :

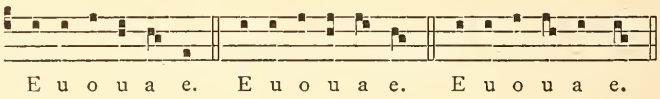


Cette dernière est variée de plusieurs manières. Au commencement du xe siècle, nous trouvons dans la *Commemoratio brevis* le climacus *sol fa mi* sur la dernière syllabe.

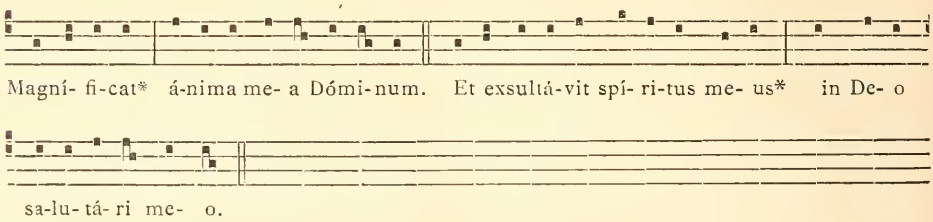
Un siècle plus tard, Hartker, puis Bernon, préfèrent la clivis *sol fa* avant de reprendre les antiennes commençant par *mi*. Les mêmes donnent la finale en *a* avec le *podatus*, imitée de celle de l'introït :



Enfin, la *Commemoratio* offrait aussi d'autres finales :



Nous ferons sur ce ton la même réflexion qu'au sujet du premier : c'est que la forme admise depuis environ huit cents ans présente sur la primitive un caractère plus esthétique, et qu'elle évite la confusion avec les tons auxquels ressemblait le récitatif ancien. Cependant, on doit reconnaître que les terminaisons préparées par la vieille teneur *si* offrent un cachet d'élégance qu'elles n'ont pas avec l'*ut*. Peut-être, pour des circonstances particulières ou des chants solennels, pourrait-on reprendre l'ancienne formule, avec quelqu'une des finales spéciales notées ci-dessus. Elle prendrait place avantageusement près d'autres tons moins authentiques que contiennent certains propres diocésains. Voici un exemple d'adaptation possible :



Voir aussi l'appendice placé à la fin de cette étude.

PETIT CHŒUR.

D. — Solo: Qua - re tris - tis es, a - ni - ma me - a Qua -

H. C. — Solo: Qua - re tris - tis es, a - ni - ma, Qua - re tris - tis es

B. T. — Solo: Qua - re tris - tis es a - ni - ma me - a Quare

B. DE V.

- re tris - - tis es et quare conturbas me? Qua - re contur - bas

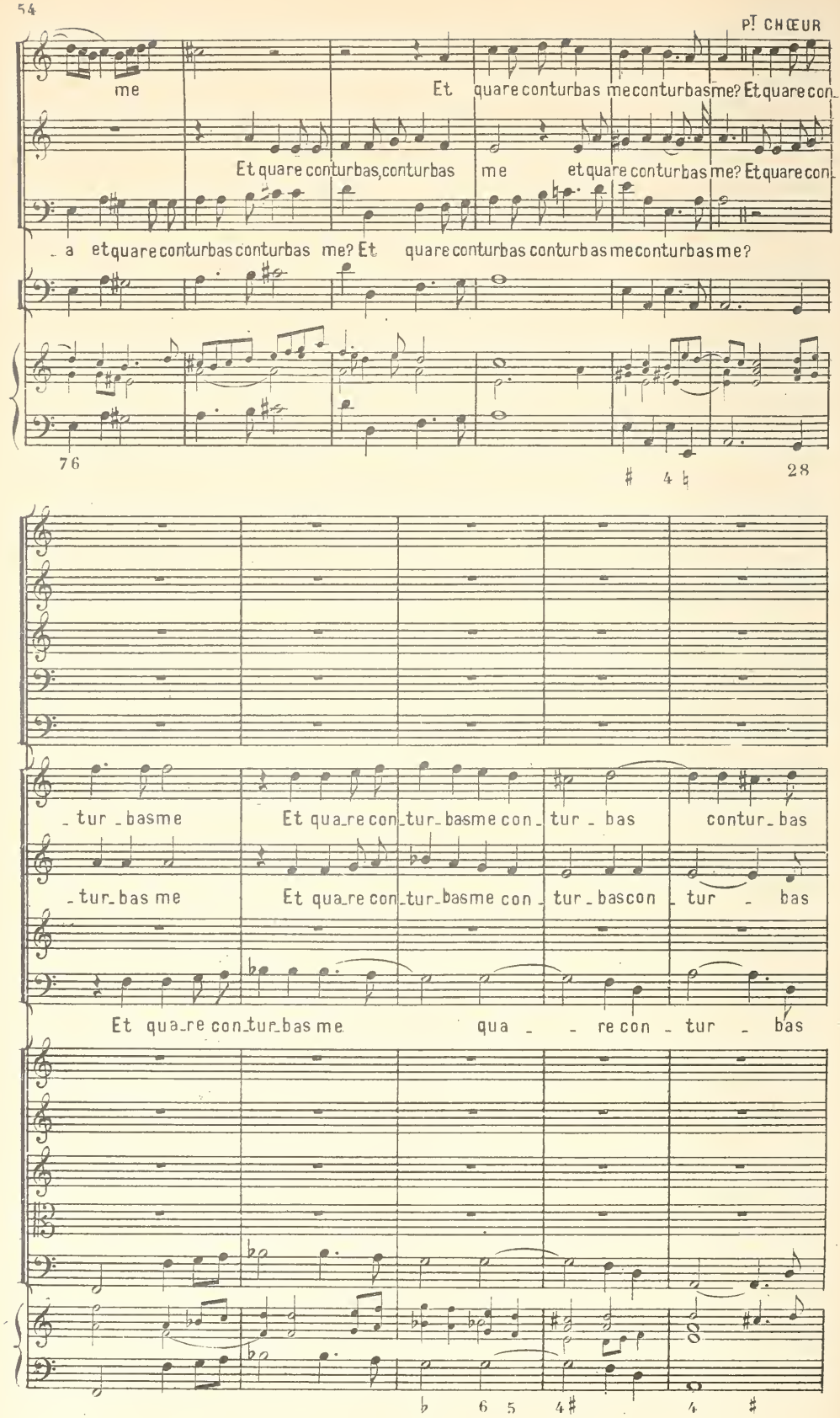
a - ni - ma me - a et qua - re con - turbas me, qua - re con - turbas

tris - tis es? Et quare conturbas, contur - bas me Et quare conturbas conturbas

contur - bas me, contur - bas me? Qua - re tris tis es a - ni - ma a - ni - ma

me et quare qua re conturbas me? Qua - re tris - - tis es?

me conturbas me contur - bas me? Quare tris - tis es, a - nima me -


Pt CHŒUR
me
Et quare conturbas me conturbas me? Et quare con-
Et quare conturbas, conturbas me et quare conturbas me? Et quare con-
-a et quare conturbas conturbas me? Et quare conturbas conturbas me conturbas me?
76
28
-tur-bas me Et qua-re con-tur-bas me con-tur-bas contur-bas
-tur-bas me Et qua-re con-tur-bas me con-tur-bas con-tur-bas
Et qua-re con-tur-bas me qua-re con-tur-bas

Spera, spe_ra in De_o spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

Spera, spe_ra in De_o spe ra spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

Spera, spe_ra in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

Spera, spe_ra in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

Spera, spe_ra in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

me? Spera, spera in Deo! Spera, spera in De_o spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

me? Spera, spera in Deo! Spera, spera in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

Spera, spera in Deo! Spera, spera in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

me? Spera, spera in Deo! Spera, spera in De_o spera spe_ra in Deo quoniam ad huc confi_

76

teboril - - li salutare vul - tus me - i sa - luta - re

tebor il - - li salutarevul - tus sa - lu - tarevultusmei salutarevultus

teboril - - li saluta - re sa - lutarevultusmeisalutarevultus me - i sa -

teboril - - li sa - lu - ta - re vultus me - i sa - lu - ta - re vul - tus

teboril - - li sa - lu - taresalutā - re vultus mei salutare sa - lu -

teboril - - li salutare vul - tus me - i sa - luta - re

teboril - - li salutarevul - tus sa - lu - tarevultusmei salutarevultus

teboril - - li salutare sa - lutarevultusmeisalutarevultus me - i sa -

teboril - - li sa - lu - ta - re vultus me - i sa - lu - tare vul - tus

vul_tus me - i et De_us me - us De_us me - us!

me_i vultus me_i et De_us De - - - us me - us!

_lu_ta_ revultus me_i et De_us De - - us me - us!

me_i vul_tus me_i et De_us me - - - - us!

_ta_revultus me_i et De_us De - - - us me - us!

vul_tus me - - i et De_us me - us De_us me - us!

me_i vultus me_i et De_us De - - - us me - us!

_lu_ta_ revultus me_i et De_us De - - us me - us!

me_i vul_tus me_i et De_us me - - - - us!

tr

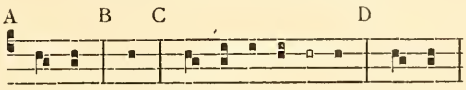
tr

6 4

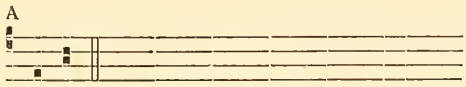
QUATRIÈME TON

Ce ton retient en lui le plus de saveur antique : au début de cette étude, j'ai montré son étroite parenté avec les thèmes primitifs du *Gloria in excelsis* et du *Te Deum*. La forme ancienne n'est pas sensiblement différente de celle qui a prévalu. La psalmodie introïtale, qui n'a pas changé, était reproduite note pour note dans la psalmodie solennelle de l'office, à part l'*initium* et les terminaisons.

PSALMODIE DE LA MESSE :

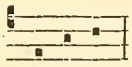


PSALMODIE SOLENNELLE DE L'OFFICE.

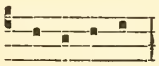


Le reste comme ci-dessus.

La *Commemoratio brevis* donne l'intonation simple :

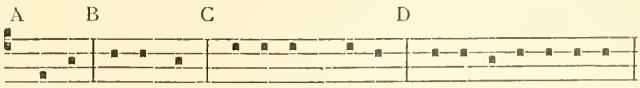


et, à la médiante, la modification suivante, lorsque le cas s'en présente :



c'est également la cadence habituelle donnée par le tonaire d'Odon, et c'est aussi, on le voit, la formule appliquée aux médiantes rompues.

En dehors de ce récitatif simple du quatrième ton, on s'est servi aussi d'une forme plus proche du ton solennel :



Cae-li e-nárrant gló-ri- am De- i* et ó-pe-ra mánu-um

Dans ce récit, l'élévation se fait deux accents avant la pause de médiante, et le premier de ces accents est précédé d'un abaissement. Après la pause, la reprise de la corde psalmique est agrémentée d'un abaissement sur la deuxième ou la troisième syllabe, suivant que la place de l'accent le permet. Cette formule pourrait très bien être remise en usage dans des psalmodies spéciales.

Enfin, un ton plus solennel, à deux chœurs, était autrefois chanté, de préférence avec les cantiques évangéliques, comme le *Benedictus* : c'est le récitatif que Dom Pothier a publié dans les *Variae preces* sur les paroles du psaume *Eructavit*. On l'exécutait avec les antiennes dites en A.

Mais, dans le quatrième ton, il convient de distinguer divers genres de modalité, qui, dans la pratique, se sont en partie confondus, et que les anciens chantres distinguaient fort nettement.

1° Ce que j'appellerai le véritable quatrième ton, correspondant à l'antique échelle du dorien relâché, sur la dominante *la*, comme le *Gloria in excelsis* simple et le *Te Deum*. La formule sert en premier lieu pour les antiennes appartenant à la même échelle, c'est-à-dire avec la finale *mi*, la récitative *la*, et l'emploi suivi du *si*.

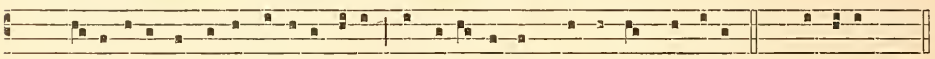
2° Un timbre fameux des antiennes de ce genre, à cause du chromatisme du second degré, a jeté le trouble dans l'esprit de tous les théoriciens anciens et modernes. Cependant, sa forme mélodique ne saurait faire l'ombre d'un doute, et la tradition a sagement fait de la fixer sur la finale *la*, avec le *si* tantôt bémol (constitutif), tantôt bécarre (accidentel) et la dominante sur la quarte *ré*.

C'est avec cette forme que peut seul s'exécuter le double chœur dont j'ai parlé un peu plus haut, et qu'on chantait déjà ainsi au IXe siècle : la notation dasienne des écrits pseudo-hucbaldiens, qui l'écrit en finale *ré*, dominante *sol*, est absolument précise sur le caractère mélodique et modal de cette psalmodie.

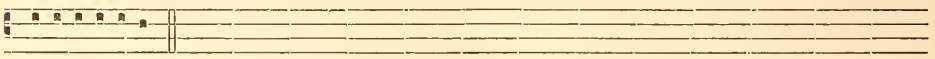
Ces deux formes, en résumé, se rattachent à un mode unique, mais purement diatonique dans le premier cas (finale *mi*), et chromatique dans le second (finale *la*, quatrième en A).

3° L'antiphonie ancienne comptait une troisième espèce de ce ton : celle des antiennes dont la dominante était *à la tierce*, soit *sol* pour les pièces écrites en finale *mi*, ou mieux, comme plus correctement modales, les notes *si* pour la finale, et *ré* pour la teneur (iastien relâché, septième ton finissant sur la tierce).

Aurélien de Réomé nous cite les antiennes de ce genre, par exemple *Habitabit*, à la Semaine sainte, *Sanctis qui in terra*, pour les saints, *Omnes gentes* et *Omnis terra*, dans l'office de l'Épiphanie, et en général les antiennes fériales, appartenant au même système. Leur psalmodie se présentait donc ainsi avec l'antienne :



Ant. Ha-bi-tábit in tabernáculo tu-o, requi-éscet in monte sancto tu-o. *Ps.* Dómine, etc.



E u o u a e.

Cette terminaison, extrêmement simple, était la seule usitée pour les pièces de ce genre.

(*La fin au prochain numéro.*) A. Gastoué.

VARIÉTÉS

CORRESPONDANCE

I

Dix ans de formation grégorienne, ou comment un curé organise le chant dans une paroisse.

Au cours d'un voyage en Normandie, nous eûmes, l'hiver dernier, l'occasion de rencontrer M. l'abbé Chevallier, curé de Fleury-sur-Andelle, au diocèse d'Évreux, et précédemment vicaire à Pont-de-l'Arche, où il avait obtenu d'excellents résultats. Nous avons demandé à M. l'abbé Chevallier de faire profiter les lecteurs de la *Tribune* du récit de ses efforts, et voici ce qu'il a bien voulu nous écrire (nous prions M. l'abbé Chevallier de nous excuser d'insérer sa lettre si tardivement, mais elle est d'une saveur toujours actuelle) :

*
* *

« Dès mon arrivée à Pont-de-l'Arche, je m'occupai, encouragé par M. le Doyen, d'enseigner le plain-chant à trois ou quatre jeunes gens intelligents, déjà « commencés » par M. le Doyen lui-même. Je m'efforçais d'appliquer aux livres en usage alors dans le diocèse (édition de Dijon) les principes de Solesmes, d'obtenir une exécution assez vive, des notes bien liées, des finales adoucies, l'accent bien observé, etc. Peu à peu, je fis connaître les livres de Solesmes aux jeunes élèves, et conduisis deux d'entre eux à l'abbaye de Saint-Wandrille ; nous en rapportâmes, avec les *Variae preces*, dont la 3e édition venait de paraître, le portrait de Dom Pothier, que nous avions trouvé si simple et si bon. Peu après, dans la chapelle de l'hospice, nous chantions notre première messe en grégorien. Beaucoup de gens n'entendirent pas ; d'autres trouvèrent ce chant un « brin drôle ». On m'en parlait avec des sourires... Vous voyez d'ici ! Je ne m'en émus pas, M. le Doyen, dont je possédais la confiance, nous encourageait. C'était l'important. Quand nos jeunes gens, de plus en plus attachés à Dom Pothier, furent assez forts, je quittai les livres de Dijon, et nous prîmes le Paroissien grégorien. Les premiers mois furent néanmoins un peu difficiles ; la préparation demandait du temps. Mes hommes tenaient bon : ils aimaient ! Le coup d'Etat remonte, si j'ai bon souvenir, à trois ans.

C'était vers le moment où M. le Doyen de Pont-de-l'Arche recevait de Mgr Meunier une lettre élogieuse et encourageante du Cardinal Merry del Val, disant entre autres : « Qu'il plaise à Votre Seigneurie de dire au distingué curé de Pont-de-l'Arche combien Sa Sainteté a eu pour agréable son message affectueux. Assurez-lui que Sa Sainteté a été vivement satisfaite de tout ce qui a rapport au chant grégorien introduit avec un zèle si louable dans la paroisse... »

Sur ces entrefaites, je lus dans la *Revue du chant grégorien* la lettre de M. le curé de Saint-François-Xavier de Paris à ses paroissiens (13e année, p. 10, 41).

Par l'intermédiaire de mes dévoués chantres, j'attirai à moi une dizaine d'hommes, ouvriers de fabriques pour la plupart ; mais déjà musiciens, instrumentistes dans la fanfare municipale (excellente d'ailleurs ; elle est depuis longtemps en 1re division, 1re section). Je transcrivis pour eux sur 5 lignes tout l'office de Noël : *chant grégorien*. La préparation dura 5 ou 6 semaines. Le résultat fut simplement bon ; mais les voix s'affermissaient de s'assouplissaient... A Pâques 1905, nous reprîmes le même travail, ajoutant seulement un morceau de musique : *O Filii*, arrangé par Lhoumeau.

J'oubliais de dire que pour l'*ordinaire* de la messe de Noël, j'avais adjoint aux chantres et aux hommes de bonne volonté dont je viens de parler un petit nombre d'enfants. A Pont-de-l'Arche, tout le monde aime la musique ; les enfants ont généralement de bonnes voix, souvent même de belles voix. Nous avions étudié le *Kyrie* de sainte Hildegarde, le *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe des semi-doubles, I (édition de D. Pothier), *Credo* des Anges, etc. Les fidèles commençaient à trouver que « c'était pas mal » (nous sommes en Normandie, vous savez).

A ce moment, le nombre des chantres volontaires s'accrut ; car parmi les hommes venus à moi sur leur invitation, trois d'entre ces derniers prirent la soutane (permettez l'expression, dans un pays où les chantres tiennent toujours à honneur de porter le costume ecclésiastique). J'avais dès lors huit ou neuf chantres dont la fidélité ne s'est pas démentie, à qui je pouvais, pour la gloire de Dieu et l'amour du chant grégorien, demander tous sortes de dévouements.

Je divisais alors mon monde : les seuls chantres furent attachés aux morceaux grégoriens qui leur sont réservés ; et je me servis des autres, toujours fidèles à tous les rendez-vous, uniquement à la musique ; mais la musique approuvée par l'Eglise et aimée de Pie X. Ma *Schola* des fêtes comprenait ainsi pour le grégorien huit ou neuf chantres, et pour la musique quinze à dix-huit hommes (ténors et basses), et vingt à vingt-cinq enfants (soprani et alti). Voici quelques-unes des pièces que nous avons exécutées : Messe *Salve Regina* de Stehle ; messe brève de Boyer ; *Missa brevis*, de Palestrina ; motets du ch. Chaminade ; chorals de Bach ; *Adoramus te*, *O Salutaris*, *Jesu Rex admirabilis*, *Velum templi*, de Palestrina ; *Alma*, attribué au même ; *Regina caeli*, Aichinger ; Cantate à l'Immaculée, de Paul Vidal ; *Tollite hostias*, Saint-Saëns ; *Cantate Domino*, Hasler ; Salut, de Perruchot ; *Tota pulchra es*, Chassang. Voilà pour le passé.

Voici pour le présent : un mois après mon arrivée à Fleury-sur-Andelle, j'ai profité de l'Adoration perpétuelle pour faire venir ici mes anciens élèves au complet. Je leur ai fait chanter — c'est le cas d'employer le vieux cliché — les meilleurs morceaux de leur répertoire. L'effet a été tel que je le souhaitais. Il va sans dire que l'office était réglé de façon strictement liturgique : plain-chant et musique y étaient à leurs places respectives. La cause de saint Grégoire et de Palestrina était gagnée. M. le chanoine Castel, venant chez moi huit jours après, complétait le résultat en faisant une conférence en chaire, et en donnant quelques leçons aux Enfants de Marie, et aux hommes et jeunes gens que les chantres déjà attachés au chœur avaient amenés avec eux. Le résultat est que je compte maintenant quatorze chantres (dans une petite paroisse ouvrière de campagne) et que cinq ou six hommes s'y adjoignent pour l'étude de la musique. Je leur ai fait chanter, à Noël dernier, la messe de Stehle. Les jeunes filles avaient chanté, à leur fête patronale, la messe de Boyer : elles prennent leurs répétitions à l'école libre, les hommes à la sacristie. En travaillant deux ou trois heures par semaine plain-chant et musique, j'espère que, dans quelques mois, le travail aura porté quelques fruits, et dans quelques années, si Dieu me prête vie, j'aurai refait ici un nouveau Pont-de-l'Arche.

Conclusion : neuf fois sur dix, *quand on veut*, on peut réussir. J'ajoute que cette forme d'apostolat *vaut*, à mon avis, *celle des patronages*, brise facilement le respect humain, contribue dès le premier jour à faire aimer les saints offices et va directement à la gloire de Dieu.

Vive Pie X ! Vive saint Grégoire ! Vive Palestrina !

II

Les surprises d'un nouveau scholiste en Vivarais.

A Monsieur Vincent d'Indy.

Saint-Etienne, octobre 1908.

Oui, je suis scholiste, et je m'en fais gloire ! Voilà un an à peine que je connais la *Schola Cantorum*, et plus j'étudie ses idées, ses réformes, plus je me prends d'enthousiasme et de ferveur pour son esprit.

L'esprit scholiste est-il connu et répandu dans le monde musical ? Les tendances grégoriennes, les prescriptions papales qui sont celles de la *Schola*, ne sont-elles pas encore trop dans les nuages au lieu de s'infiltrer dans les esprits mal éclairés et dans les volontés méfiantes ?

A toutes ces objections, on a répondu maintes fois, rue Saint-Jacques. Mais, je veux apporter ici une preuve nouvelle à ces divers témoignages et venir affirmer une fois de plus que les efforts des fondateurs ne sont pas restés sans donner des résultats bien consolants.

J'étais appelé dernièrement, en ma qualité d'organiste et de pianiste, à assister à une fête de la Jeunesse catholique dans une petite paroisse de l'Ardèche, à Peaugres.

Comme la vaillance qui n'attend point le nombre ni les années pour se révéler, les jeunes gens de Peaugres, terriblement actifs, se sont déjà fait remarquer au récent congrès de la Jeunesse tenu à La Louvesc.

Le deuxième dimanche de septembre, ils ont donné une nouvelle manifestation qui a consisté, pour ce jour-là, en l'exécution d'une grand'messe à l'église paroissiale et le soir, en une séance récréative et musicale. En acceptant de prêter mon

concours à cette fête, je me croyais convié à l'une de ces besognes musicales que j'ai subies trop souvent. La plupart du temps, en effet, on ne trouve à sa disposition, en ces circonstances, que des instruments asthmatiques ou édentés ; des morceaux de chant choisis dans un répertoire flétri ou antimusical ; ou, ce qui est peut-être pis encore, des voix incultes, donnant une exécution désastreuse.

Avant la grand'messe, j'abordai M. le Curé, que je ne connaissais point, un prêtre aux allures simples, au regard franc, à l'air décidé, et lui demandai le programme de la cérémonie : « Il est bien simple, me répondit-il, nous ne sortons jamais de la liturgie. » Puis, à brûle-pourpoint : « Connaissez-vous la *Schola Cantorum* de Paris ? » Je fus étonné d'une telle question, en ce petit village à demi perdu dans la montagne.

« Nous suivons ses principes ici, autant que nous pouvons ; je suis un compatriote de M. Vincent d'Indy ; l'année dernière, j'ai assisté aux magnifiques exécutions qu'il a fait donner à Vernoux. Pour notre messe, faites-nous des *accords liturgiques* ; tout ce qu'on va chanter est là sur l'harmonium, devant vos yeux. »

L'instrument était vieux, mais encore bon et surtout juste. Je donnai le ton du *Veni Creator* pour la procession rurale. Le chœur, composé de chantres déjà âgés, des jeunes gens et des enfants de l'école, poursuivit l'hymne avec ensemble, scandant et accentuant parfaitement, coulant les neumes. J'étais ravi. Puis vint l'Introït du *Saint Nom de Marie*, la *Messe des Anges*, la communion vraiment grégorienne. C'était, pour moi, une rare jouissance d'entendre ces alternances et ces unissons des voix d'hommes et d'enfants parfaitement justes, déclamant la mélodie sacrée sans effort, sans faiblesse.

Or, ce n'est ni le curé ni l'instituteur libre qui s'en occupent, mais un chef de chant volontaire, homme de goût et de dévouement.

L'après-midi, une séance récréative et musicale eut lieu sous un hangar, transformé pour la circonstance, et le soir, après le banquet, un nouveau concert. Je retrouvai ici et là mes impressions de la grand'messe, agrémentées de l'étonnement de trouver un bon vieux Pleyel, relique conservée avec soin depuis plusieurs générations, dans une famille du pays, et qui n'avait tant parlé, paraît-il, depuis qu'il était au monde.

Au programme :

Des chansons populaires du Vivarais, recueillies par M. V. d'Indy lui-même ; des Noëls bressans de Darcieux ; ceux de Ch. Bordes transcrits au pays basque ; des chansons de J. Tiersot et Bouchor ; des cantilènes et cantiques de l'abbé Brun.

Rien n'est magnifique comme ces rudes gaillards des Cévennes chantant à pleins poumons les charmes du vieux sol gaulois. Excellente idée que celle de faire revivre les anciennes mélodies populaires de notre belle France !

Ce fut une fête sans pareille pour cette vaillante jeunesse, et, pour moi, une de mes plus douces émotions d'artiste.

ANT. SORDEAUX.

***

M. J. Meunier, maître de chapelle de Sainte-Clotilde, à Paris, nous prie d'insérer un mot d'explication au sujet de notre compte rendu des fêtes de juin (n° de juillet), dans lequel nous avions regretté de ne pas rencontrer d'œuvres de M. Maurice Emmanuel et de M. Pierné, anciens maître de chapelle et organiste de la basilique :

« Permettez-moi, nous dit M. Meunier, pour éviter des réflexions absolument « opposées à mes sentiments que vos regrets pourraient suggérer, de dire que M. Pierné « ayant été organiste et non maître de chapelle à Sainte-Clotilde, il ne m'appar- « tenait pas de faire entendre ses œuvres.

« Aussi bien, en ce mémorial, j'ai tenu à inscrire au programme les œuvres des « anciens maîtres de chapelle et j'ai communiqué ce dessein à M. Maurice Emma- « nuel, qui m'écrivit ses préférences pour une discrétion que je n'ai eu qu'à « respecter.

« Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes meilleurs sentiments. »

Voilà qui est fait, et très volontiers.

BIBLIOGRAPHIE

Nous donnerons le mois prochain le compte rendu de l'admirable publication qui vient d'être faite de **Cent motets du XIIIe siècle**, par M. Pierre Aubry.

R. P. Dom André Mocquereau : **Le Nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne ; théorie et pratique.** — Tome I. In-8° de 430 pages : Desclée et Cie, Rome et Tournai ; 6 fr.

L'annonce d'un ouvrage du prieur de Solesmes ne peut qu'intéresser vivement tous ceux qui s'occupent, soit dans les recherches purement scientifiques, soit dans l'application pratique, des mélodies grégoriennes ; l'importance qu'on ne manquera pas d'y attacher explique la critique, trop longue peut-être, que nous demandions à nos lecteurs la permission de lui consacrer.

C'est pour exposer plus nettement et pour justifier ses propres théories [1], que Dom Mocquereau publie aujourd'hui cet ouvrage, ou du moins le tome premier, qui comprend deux parties du *Cours supérieur*. Plusieurs volumes suivront donc ; dans celui-ci, base et principe des autres, nous devons trouver l'affirmation et la preuve des lois dont les diverses parties de l'œuvre découleront.

L'ordre de ce volume déconcerte l'habituelle pédagogie. Une première partie, avant d'avoir appris à quelle matière on doit l'appliquer, s'occupe d'abord, fidèle à la scolastique, de la forme, *L'origine du rythme*; elle traite longuement des idées de l'auteur, mêlées, d'ailleurs, à de très justes observations. Dans la seconde partie, *La mélodie*, on étudie d'abord la nomenclature des neumes, puis les signes « rythmiques », les notes et la portée, les intervalles et les modes, et enfin l'exécution des divers signes de notes.

L'une et l'autre partie offrent à la fois de très claires définitions et des principes fort obscurs, formulent les bases de la restauration traditionnelle et des affirmations toutes gratuites, proclament « le bien fondé des principales règles d'exécution proposées » par Dom Pothier, et attaquent plus ou moins ouvertement l'Édition Vaticane [2].

Tout cela n'est pas nouveau, et, en dehors même des idées de Dom Mocquereau déjà connues, nous avions lu la plus grande partie de l'œuvre, aujourd'hui publiée en notre langue, dans des revues étrangères auxquelles l'auteur en avait accordé la primeur.

*
* *

Trois principales divisions, on le sait, constituent l'ensemble des principes que D. Mocquereau a faits siens : 1° une théorie absolument nouvelle de la rythmique

1. Nous faisons toutes nos réserves au sujet de l'extrait d'un article de la *Tribune de Saint-Gervais*, qui pourrait laisser soupçonner que la revue de la *Schola* a pu favoriser ces théories ; cet article n'a jamais engagé que son auteur, et il est en désaccord avec les idées et les convictions soutenues de tout temps dans ces pages. On sait d'ailleurs qu'en dépit d'affirmations trop répétées, le Directeur des Études de la *Schola*, le maître Vincent d'Indy, est absolument opposé aux théories néo-solesmiennes.

2. Signalons en particulier l'allusion de la p. 378, § 500 : « C'est une délicatesse d'expression à laquelle il faut renoncer dans l'Édition Vaticane. » Il s'agit de l'*oriscus*, et cette attaque n'a d'autre cause que ceci : ce neume n'a pas, dans cette édition, la graphie adoptée par l'auteur.

musicale en général et du rythme grégorien en particulier ; 2° l'opinion que la notation grégorienne est insuffisante à son objet ; 3° le désir de justifier ses innovations en matière de rythme et de notation par une étude plus approfondie des anciens manuscrits de chant. Son intention avouée est de donner une base plus « objective » à certaines conclusions précédemment admises, en les portant plus loin encore, et d'appuyer les unes et les autres des plus décisives découvertes.

C'est surtout dans la seconde partie de l'ouvrage que les deux dernières questions sont traitées. Beaucoup de points en sont à louer dans une large mesure : ce qui regarde les neumes simples et les essais qui aboutirent à la portée, nous paraît excellent. Dans les paragraphes consacrés au *pressus* et au *strophicus*, l'exposition est claire, et la plupart des principes et des conclusions, à quelques détails près, nettement appuyés et clairement définis. L'indivisibilité des temps, l' « équivalence quantitative et dynamique » du *punctum* et de la *virga* surtout sont remarquablement traités; ce dernier chapitre reproduit d'ailleurs les travaux de Dom Pothier sur le même sujet.

Mais pourquoi faut-il qu'à cet or pur se mêle un alliage souvent considérable, qui ternit la valeur du reste ? Ici, la critique serait sévère, si elle n'hésitait à faire une part dans ce qu'on est surpris de trouver sous une telle plume. Le manque de cohésion même, plus haut signalé, dans le plan de l'ouvrage et sa réalisation, nous force à ne pouvoir en suivre l'ordre, mais à procéder par genres.

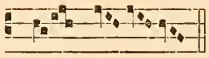
Muni de la théorie *a priori* des « ictus » et des « touchements », — termes d'ailleurs excellents en soi, mais dont *aucun* auteur, *aucun* manuscrit ne parle, — on conçoit que Dom Mocquereau, car c'est là surtout la base de son système, ait cherché à toute force à l'étayer d'autorités nouvelles. De là, l'application du mot *épisème* à divers ordres de détails de la notation : épisème, le trait qui indique l'allongement du *pes* ou de la *flexa* ; épisème, le trait de liaison avec le neume voisin, qu'un *torculus* ou une *clivis* ont souvent, en composition, sur la dernière note ; épisème, le neume-accent grave qui fréquemment termine les *climacus* ; épisème, les signes que l'école nouvelle de Solesmes a nié avec acharnement être l'indice d'intervalles minimes (quarts de ton), et dont cependant l'auteur admet aujourd'hui l'existence (p. 380, § 508, note). D'où les contradictions qui, par instant, fourmillent : l'épisème, par exemple, « est presque toujours le signe d'une prolongation. C'est donc (?) sur la note épisématique » qu'on *doit* appuyer. Toutefois, elle est « susceptible des nuances les plus variées » (p. 161-162).

Après que l'étude de ces signes a été annoncée sous le nom pompeux de « signes rythmiques », mot qui a déjà fait fortune, et dont l'acception est des plus élastiques, l'auteur dit que « ces modifications, ne changent *en rien* la valeur foncière des notes et des rythmes » (p. 165-166). Pourquoi donc les appeler « rythmiques » s'ils ne sont que des « nuances » ? C'est ce qui explique que, p. 315, Dom Mocquereau parle de « la note épisématique romanienne (!) dont la durée souple et élastique variait » et, p. 269, avertisse que « le *punctum* long... n'est décidément long que lorsqu'il est accompagnés d'un autre signe de retard, ou bien encore que le sens d'un même signe « rythmique » « *serait* décisif, si... »

De telles incertitudes nuisent à la précision que devraient comporter un pareil livre et la justification d'une semblable thèse ; fait plus grave, elles amènent l'auteur à transcrire différemment des exemples analogues. A la p. 172, à la p. 313, les manuscrits cités, et même, pour ce dernier exemple, *tous* les manuscrits de Saint-Gall écrivent un *climacus* de quatre notes avec une *virga* et trois *punctum* : Dom Mocquereau transforme deux de ces derniers en notes épisématiques. P. 269, « après la *clivis do-la*, toute *mora vocis* [1] est interdite », mais la reproduction du manuscrit de Laon, que l'exemple prétend traduire, indique ici un signe long.

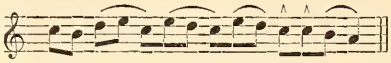
Dans les exemples de formules de vocalises, l'écart est encore plus sensible. A la cadence bien connue des graduels du 5e ton :

1. L'auteur emploie partout cette expression simplifiée que le langage courant peut justifier, mais qu'une œuvre réellement scientifique devrait donner dans son intégrité, *mora* ultimae *vocis*, « durée du *dernier* son ».

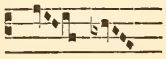
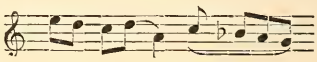


Dom Mocquereau refuse l'espace blanc que donnent les meilleurs manuscrits, et l'allongement qui en résulte ici : or, la photographie des manuscrits messins et sangalliens, placée au-dessus même de l'exemple, porte à cet endroit les neumes et les notes dont l'auteur a disserté pendant plusieurs pages afin de prouver qu'ils étaient longs ! Il est évidemment en contradiction avec sa propre thèse. Les conséquences en sont fatales : ce passage, que nous exécutons tous :

est transcrit par Dom Mocquereau (p. 280) :



Où est l'avantage ? Où est l'unité des neumes ? la sûreté de l'interprétation ? Du même ordre est la « traduction » de ce passage du *Kyrie altissime* :

 qui devient : 

En vérité, c'est à n'y plus rien reconnaître, et une pareille interprétation nous semble absolument incompréhensible. « La Rythmique naturelle », paraît-il, demande que « les notes ictiques » soient ainsi placées. J'avoue ne pas saisir.

L'importance, — « susceptible de variations », — attachée ainsi aux fameux épisèmes entraîne Dom Mocquereau à des raisonnements qu'une judicieuse critique ne saurait suivre, comme au sujet du mot *ejus*, dans la communion du samedi des quatre-temps de l'Avent (p. 318). Les conclusions à en tirer peuvent être absolument le contraire de celles de l'auteur. Il est ainsi amené tantôt à s'appuyer sur « la grande masse des manuscrits » pour se justifier, tantôt à la rejeter, pour faire un choix. Semblable aux adeptes des écoles mensuralistes, il classe arbitrairement les manuscrits en *neumés* et en *guidoniens*, et prétend que ceux-ci ont « ruiné la tradition rythmique ». Or, que sont les plus anciens de ces derniers ? Des manuscrits dont les neumes, semblables aux autres, sont mis sur lignes. Comme il y a fagots et fagots, il y a guidonien et guidonien ; le lecteur eût été satisfait de le savoir.

Signalons succinctement quelques autres détails. Le nº 516, p. 387, aurait gagné à être rédigé au rebours du sens exprimé : ce ne sont pas les *salicus* que les manuscrits de Saint-Gall remplacent quelquefois par les *scandicus*, mais les *salicus* qu'ils écrivent presque toujours à la place du *scandicus*. Le *quilisma* byzantin est bien un signe « aphone » ; mais ce mot, dans la technologie grecque, ne signifie pas « muet » au sens absolu ; ce terme, opposé à « phonétique », veut dire que le signe ne compte pas dans la mesure, le nombre des temps, des voix (phoné) de la mélodie (Dom Mocquereau a traduit exactement le contraire), mais, superposé à l'une d'elles, exprime une inflexion ornementale. Enfin, quelques négligences évidentes : bien que faisant ses réserves — et nous l'approuvons — sur la terminologie habituelle des neumes, l'auteur ne craint pas de forger des expressions nouvelles : *pes quadratus*, *punctum-mora* (!) ; il paraît cependant avoir renoncé à la *clivis ritardanda*, lancée dans de précédents opuscules. J'aurais aussi hésité à écrire *des punctums planums* (p. 169), et n'aurais pas traduit *pressus* par « appuyé », en citant à... l'appui l'expression des anciens grammairiens, *pressus accentus* voulant dire accent *grave*. Nous laissons de côté le chapitre des modes, absolument incomplet, et par endroits, légèrement inexact.

C'est dire combien, depuis dix à douze ans, l'école néo-solesmienne, tout au contraire de ses désirs, tend à devenir de plus en plus subjective et aprioristique ; ce caractère éclate plus encore peut-être dans la partie de l'ouvrage consacrée à la rythmique.

*
* *

On pouvait espérer en effet que le R. P. Dom Mocquereau, qui a depuis de longues années proclamé la sûreté de ses principes rythmiques, en démontrerait la valeur. Or il nous présente moins des faits que des théories ; et si générales, si abstraites, si confuses que leur application au plain-chant ne peut être réalisée que par l'auteur, sans qu'il soit possible au lecteur de tirer lui-même les déductions.

On était en droit d'exiger de Dom Mocquereau qu'il fît la preuve de ses déclarations antérieures : « Il y a dans le plain-chant un rythme latent, spécialement appuyé : 1° sur des *allongements* ; 2° sur des *touchements* (*ictus*). » Et l'on voulait savoir enfin où et comment se produisent ces *allongements* : quelles sont les règles qui permettent de placer avec sûreté ces *ictus*.

Tels sont en effet les desiderata qui surgissent dès qu'on se sert des éditions de Dom Mocquereau. Partout des *points*, partout des *épisèmes*, correspondant, les premiers aux modifications des durées, les seconds aux percussions rythmiques constitutives. On devait croire que l'auteur avait, par une patiente et complète étude des manuscrits, trouvé la clef de leur valeur « rythmique » : il lui suffisait de recueillir un certain nombre de faits positifs, de les mettre sous les yeux du lecteur et d'en tirer des règles pratiques.

« Il faut faire bien, vrai, définitif », écrit Dom Mocquereau, à la première page de son Introduction. A coup sûr, c'est là ce que nous attendions... Mais après cette affirmation, qui nous promet l'entrée au port, nous lisons page 16, — et ceci ouvre la porte de nouveau à toutes les perplexités : « *Nous sommes bien loin de prétendre qu'on ne peut faire mieux* [l'auteur vient de rappeler avec satisfaction que, dans le monde entier, ses livres sont en usage] — *les signes choisis peuvent, sans aucun doute, être modifiés, changés, améliorés ; des idées simples, plus pratiques encore, peuvent être émises ; il faudrait les essayer... Que les divers systèmes continuent donc à se produire en toute liberté...* »

Mais alors, il subsiste donc des doutes, même dans l'esprit de l'auteur, sur la robustesse de sa doctrine ? Et comment peut se concilier, avec cette louable modestie, la sévérité par laquelle il juge l'œuvre de savants, autorisés eux aussi, qui pour établir l'Édition Vaticane se sont faits un devoir de la prudence, en matière rythmique ? Je sais bien que Dom Mocquereau juge leur œuvre stérile et prédit à « *ce beau chant grégorien ressuscité au prix de tant d'efforts, de sacrifices et de souffrances* » le même sort qu'aux mélodies liturgiques, déshonorées jadis par « *l'affreux martellement qui amena... leur mutilation et le cataclysme que l'on sait* » (p. 15).

Ne cherchons pas à concilier ces inconciliables et passons à la méthode régénératrice qui, en donnant la vie rythmique à des textes insuffisants, va les rendre utilisables.

Cette méthode est ambitieuse. Elle s'appuie sur une théorie transcendante, absolument générale, qui ne sera pas seulement la base de la rythmique grégorienne, mais qui vise à être la loi de tous « les arts du mouvement ». Théorie qui se réclame (p. 11) de la métrique des anciens, puisque l'auteur prétend continuer l'œuvre des Hucbald, des Notker, des Gui d'Arezzo, et s'inspirer des mêmes principes.

On pourrait objecter de suite que ces savants moines étaient encore beaucoup plus étrangers à la tradition antique que les métriciens philologues de la période post-classique, et que s'ils empruntent quelques termes au vocabulaire rythmique des Grecs et des Latins, ils ignorent la valeur primitive de ces termes. Mais il est inutile de remonter si loin : le lecteur a été averti, dans la première partie de cet article, qu'aucun texte médiéval ne contient ce mot, si cher à Dom Mocquereau : l'*ictus* (touchement). C'est donc bien à une conception personnelle de l'auteur que nous avons affaire ici.

Elle est d'autant plus étrange sous sa plume que, plusieurs fois dans son ouvrage, Dom Mocquereau raille les fervents de la *mesure*, entendue dans le sens étroit que

lui prêtent trop de modernes. Il ne croit pas à la mesure en soi ; il la considère comme un moyen d'exécution, qui peut coïncider ou non avec le membre rythmique ; qui dans tous les cas s'en distingue, et il a hautement raison. Or, par une inconséquence singulière, il croit aux *ictus*, lesquels ne sont autre chose que les jalons puérils de la mesure mal entendue.

« La mesure est l'espace compris entre deux appuis ou *ictus* rythmiques » (p. 122). L'auteur, il est vrai, déclare que cet *ictus* peut être *faible* aussi bien que *fort*, *arsique* aussi bien que *thétique*, et il croit par là s'évader hors des limites trop étroites de la mesure moderne. En réalité, la nécessité, qu'il décrète, d'un *ictus* sur chaque groupe de deux ou trois unités est le résultat d'une habitude de notre moderne battue, à laquelle la rythmique antique contrevient. D'ailleurs, par une insensible et continue dérivation du sens, le R. P. Dom Mocquereau, qui en vient à traduire *arsis* par *élan* et *thesis* par *repos*, méconnaît la nature du *mètre antique* (μέτρον = mesure), tel qu'Eschyle et les autres grands rythmiciens l'ont pratiqué.

Celui-ci, dont la mesure moderne n'est qu'une dégénérescence, ne se jalonne point au moyen d'*ictus*. La répartition des groupes rythmiques à l'intérieur du *mètre* n'est point nécessairement signalée par des *touchements*. Le *mètre* des Grecs et des Latins est un organisme merveilleusement souple et vivant, toujours divisé, quelle que soit son étendue, entre une *thesis* (Posé) et une *arsis* (Levé), et déterminé rythmiquement par des moyens qui nous sont devenus — et c'est dommage — complètement étrangers [1]. Les métriciens alexandrins, les philologues du moyen âge et de la Renaissance, leurs fidèles parmi les modernes ont créé et entretenu, au sujet de ces deux grandes divisions de la mesure antique, les confusions les plus étranges. Il faudrait pourtant, lorsqu'on prétend fonder une théorie générale du rythme, ne plus se payer de mots ; il serait nécessaire, si l'on emploie des étiquettes surannées, de les définir avec précision afin de ne point les rendre abusives, et, si l'on crée des termes nouveaux, d'en régler exactement la valeur.

Mais acceptons cette *arsis* et cette *thesis* néo-solesmiennes (dans lesquelles le vieil Aristoxène serait bien empêché de reconnaître les deux plateaux de sa bascule rythmique !), et voyons à quoi le R. P. Dom Mocquereau les applique.

Au rythme naturel, s'il vous plaît : nous allons surprendre les phénomènes rythmiques élémentaires à leur éclosion et assister à leur développement organique : c'est une belle perspective. Elle s'ouvre sur une déclaration dogmatique : l'*iambe* (♪ ♩) est le plus simple, le plus clair, le plus fécond des rythmes. « Point n'est besoin de texte, de vieux parchemin, pour nous enseigner cette vérité : elle est en nous ; le sauvage sans culture, lui-même, ne peut pas l'ignorer, ne pas la sentir. C'est le rythme et le mouvement iambique, rythme primordial et naturel, composé d'une brève et d'une longue. *L'iambe*, dit Aristote (*Rhet.*, III, 8), *est le discours ordinaire, et c'est naturellement en iambes que l'on s'exprime.* »

Ainsi, bien que le sauvage sans culture en ait le sentiment, il est bon qu'Aristote vienne nous donner la formule de ce dogme. Et c'est sur une affirmation d'Aristote, visant d'ailleurs la seule langue grecque, que l'auteur du nombre musical *grégorien* fonde sa doctrine. Voici d'autres assises. Dans le Rythme naturel, « l'ordre *régulier* est le suivant : 1 temps à l'arsis, 2 à la thésis, et l'ordre *irrégulier* : 2 temps à l'arsis et 1 à la thésis [2] » (p. 126) ; — « ce qui caractérise essentiellement l'*ictus* rythmique, c'est qu'il se trouve toujours au point d'arrivée, d'appui, de repos d'un rythme simple » (p. 49) ; — « deux ictus rythmiques de suite sont impossibles » (p. 237), proposition qui découle de la précédente, sans doute ; — « le rythme égal n'est que la réduction du rythme inégal ternaire, rythme primordial et naturel » (p. 50). Etc., etc. Le lecteur est bien obligé de se contenter de ces aphorismes, sans entrer en discussion avec un auteur qui dogmatise et ne fait la preuve de rien.

Toutefois une des difficultés de la lecture tient à la terminologie créée par Dom

1. *Pieds purs*, chargés de signaler la thesis ; *coupes verbales* (enjambements) établissant des soudures entre les mètres, etc.

2. C'est le *trochée* (♩ ♪).

Mocquereau. Il n'a pas pu se satisfaire des anciens termes, dont quelques-uns ont été bien définis par les vieux métriciens et qui sont des étiquettes commodes. Ou s'il en a adopté quelques-uns, c'est en leur enlevant, par manque de définition ou de qualification, toute valeur objective. C'est ainsi qu'il décrit (p. 30) le rythme spondaïque *anapestique* et paraît oublier que, dans la rythmique des Anciens, le spondée *dactylique*[1] était d'un usage plus fréquent. Le spondée, en effet, est un pied ambigu, qui a deux sens et deux emplois.

Il est impossible, dans ce compte rendu, d'instituer une discussion en règle. Mais comment ne pas s'étonner de l'honneur fait à l'iambe, érigé en rythme-type et constitué gardien du sanctuaire rythmique, alors que les plus anciens monuments de la rythmique grecque sont bâtis exclusivement sur des rythmes binaires ? Qu'est-ce donc que ce *Rythme naturel* auquel les plus vieux textes rythmiques tournent le dos ?

L'auteur dira sans doute que les poèmes homériques sont une fin, un aboutissement et que leur rythme dactylo-spondaïque est une dérivation de prototypes ternaires... Mais *chi lo sa* ? je le demande, et de quel secours est le pontificat de l'iambe dans l'exécution des plains-chants ? Pourquoi faire intervenir, dans un traité spécial, des notions si lointaines et si abstruses ?

Car c'est bien un traité *spécial* qui est en cause. Et l'on peut et l'on doit dire qu'il ne tend à rien moins qu'à établir l'excellence des éditions néo-solesmiennes, au détriment de l'autre. L'autre, c'est l'édition sortie des presses vaticanes. Lisez, p 174, la teneur de l'exercice VII. Avec une candeur délicieuse, l'auteur vous exhorte à rechercher les *points*, les *épisèmes verticaux* et *horizontaux*... dans les éditions de Solesmes ! On a vu plus haut la créance qu'on peut accorder à ces épisèmes : quel crédit peut-on faire à un auteur qui, après avoir, avec une réelle sagacité, reconnu et déterminé un certain nombre de signes rythmiques vrais, enrôle parmi eux, sous l'étiquette de *lettres rythmiques*, de simples ponctuations, — prend des neumes *allongés* pour des neumes *longs*, — considère la *mora ultimae vocis* comme un élément du rythme, — voit dans le *c* (-eleriter dicatur) « à la fois l'*animato*, l'*accelerando*, le *piu mosso*, le *stretto* de notre musique moderne », — et décrète au passage (p. 28) que *le coup de glotte* est le *producteur* du son vocal ?

Quelle confiance faut-il octroyer à un paléographe qui, emporté par sa théorie, sous les yeux mêmes du lecteur, en plusieurs exemples, *ajoute* des épisèmes que le texte juxtaposé n'indique en aucune manière ?

*
* *

En vérité, ce livre est un plaidoyer. C'est presque une arme de combat ; le malheur — ou le bonheur — est qu'elle est assez mal fourbie, et qu'un lecteur averti se refuse à y mettre sa sécurité.

La pensée de Dom Mocquereau est claire : « La notation des premiers livres de Solesmes, malgré des qualités éminentes, ne répond ni aux exigences des principes du rythme grégorien, aujourd'hui mieux connus, ni aux besoins pratiques de nos chantres de toutes catégories, ni à l'attente de nos harmonistes [2]. A tous ces points de vue, elle est, en partie, défectueuse et incomplète. »

Et l'auteur de citer l'opinion d'un maître de chapelle qui réclame en effet, et à grands cris, des béquilles rythmiques... Bien que les personnalités soient ici hors de propos, mais parce qu'à des faits il faut opposer des faits, les deux signataires de cet article, qui ont été maîtres de chapelle, protestent de toute leur énergie contre cette insuffisance, implicitement dénoncée, de l'édition romaine [3]. Et ils osent affirmer que

1. Commençant par la *thesis*.
2. Que viennent faire ici les *harmonistes* ? Est-ce que par hasard le R. P. Dom Mocquereau serait d'avis qu'il *faut accompagner* le plain-chant ?
3. Elle a adopté en effet la notation des premiers livres de Solesmes, œuvres de Dom Pothier.

pas n'est besoin d'une haute science pour utiliser directement, dans les exécutions collectives, les textes restaurés par les éditeurs de la Vaticane. Que le lecteur passe dans l'église d'un petit village ou dans une grande cathédrale, pourvu que le chef de chœur connaisse bien son « métier » de grégorianiste, comme à Dijon, il se convaincra que l'on peut, sans le secours des *points* et des *épisèmes*, exécuter le plain-chant en chœur.

La tolérance que Dom Mocquereau a obtenue de Rome pour ses signes rythmiques lui permet — par un abus singulier — d'aller au bout de son dessein, qui est d'imposer « au monde entier » son interprétation personnelle des rythmes médiévaux. Il est temps de protester contre cette prétention, peu justifiée. Il ne faut pas que les praticiens du plain-chant se laissent régenter par un savant qui défend sa propre gloire, avec trop de partialité.

M. Emmanuel et A. Gastoué.

Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, édition Desclée, Tournai ; in-8° broché, 5 fr. ; relié toile tranche rouge, 7 fr. ; dos en peau, plats en toile, tranche rouge, 8 fr. ; le même (n° 695 A), sur papier indien véritable, en plus, 2 fr.

Voici une nouvelle réimpression du Graduel Vatican, qui comptera parmi les plus lisibles et les plus agréables à l'œil. L'aspect général rappelle beaucoup l'ancien graduel de Solesmes, et l'impression a été faite avec beaucoup de soin. L'édition sur papier indien est, à ce point de vue, un chef-d'œuvre de légèreté et de confort pratique : elle donne l'œuvre entier sous une épaisseur qui atteint à peine la moitié des graduels ordinaires, tout en conservant le même format et la même lisibilité. Des vignettes illustrent les principales divisions du livre ; c'est la partie faible de l'édition : leur exécution et leur choix ne sont pas des plus heureux. On nous permettra une critique qui porte, non sur l'ouvrage, très beau et très pratique, mais sur la manière de l'annoncer ; pourquoi le prospectus qui l'annonce le traite-t-il de « non rythmé » ? Il serait temps, cependant, de renoncer à des appellations de ce genre, sur lesquelles personne ne se méprend.

(On peut demander cette réimpression au Bureau d'Édition de la *Schola*, qui la tient en dépôt.)

NOTRE SUPPLÉMENT

Quare tristis es ? motet concertant, de H. Du Mont (1684).

Un des plus expressifs et des plus intéressants motets avec instruments et doubles chœurs, écrit par Du Mont pour la chapelle du roi. Nous extrayons cette œuvre peu connue des intéressants *Meslanges* publiés par M. H. Quittard.

Le Gérant : Rolland.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

ROUART, LEROLLE & Cie, ÉDITEURS
18, boulevard de Strasbourg, PARIS

Vient de paraître

LADMIRAULT (Paul)

SIX NOËLZ ANCIENS

Composés en l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ

Net. . . . . 4 francs.

NOUVELLE ÉDITION FRANÇAISE

DE

Musique Classique à 25 centimes

Édition grand format publiée sous la direction artistique de

VINCENT D'INDY

Œuvres originales de BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, RAMEAU, SCHUMANN, etc.

Demander le catalogue et **un exemplaire gratuit**. *Joindre 0.10 cent. pour frais de port et d'emballage.*

Paris, M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie, Éditeurs, 20, rue du Dragon (6e Arrt)

Bureau d'Edition, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Collection du "Chant Populaire"

A L'ÉGLISE

et dans les Confréries et Patronages

publiée par les soins et sous le contrôle de la "Schola Cantorum"

Cette collection comprend deux séries, l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes français (cantiques, chants de fête et marches). Il paraît 10 à 12 livraisons par an, auxquelles on peut souscrire d'avance pour le prix de 1 franc la livraison, avec accompagnement, c'est-à-dire avec 50 o/o de remise, chaque livraison étant marquée 2 francs net.

Le Bureau d'édition engage vivement tous les directeurs de maîtrises ou de confréries et patronages et les personnes s'occupant d'œuvres de jeunesse à souscrire à cette collection, qui sera pour eux d'un usage précieux.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres

Envoi franco du Catalogue détaillé

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg, **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT		PETIT ABONNEMENT	
Un an. . . **30** fr. — Six mois. .	**18** fr.	Un an. . . **20** fr. — Six mois. .	**12** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. .	**5** fr.	Trois mois . **8** fr. — Un mois. .	**4** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté		Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté	

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant — Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à **SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE** (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Epée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.

Chambres seules, de 2 à 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)

Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.

Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

II

VERBUM CARO FACTUM EST.

Lent (♩ = 63)

SOPRANO. *p* Ver - bum ca - ro fac - tum est, Ver - bum ca - ro fac - tum est, et *rit poco*

ALTO. *p* Ver - bum ca - ro fac - tum est, Ver - bum ca - ro fac - tum est, et *rit poco*

TÉNOR. *p* Ver - bum ca - ro fac - tum est, Ver - bum ca - ro fac - tum est, et *rit poco*

BASSE. *p* Ver - bum ca - ro fac - tum est, Ver - bum ca - ro fac - tum est, et *rit poco*

ha - bi - tá - vit, et ha - bi - tá - vit in no - - - bis: *rit.*

ha - bi - tá - vit, et ha - bi - tá - vit in no - - - bis: et vi - di - *rit.*

ha - bi - tá - vit, et ha - bi - tá - vit in no - - - bis: et *rit.*

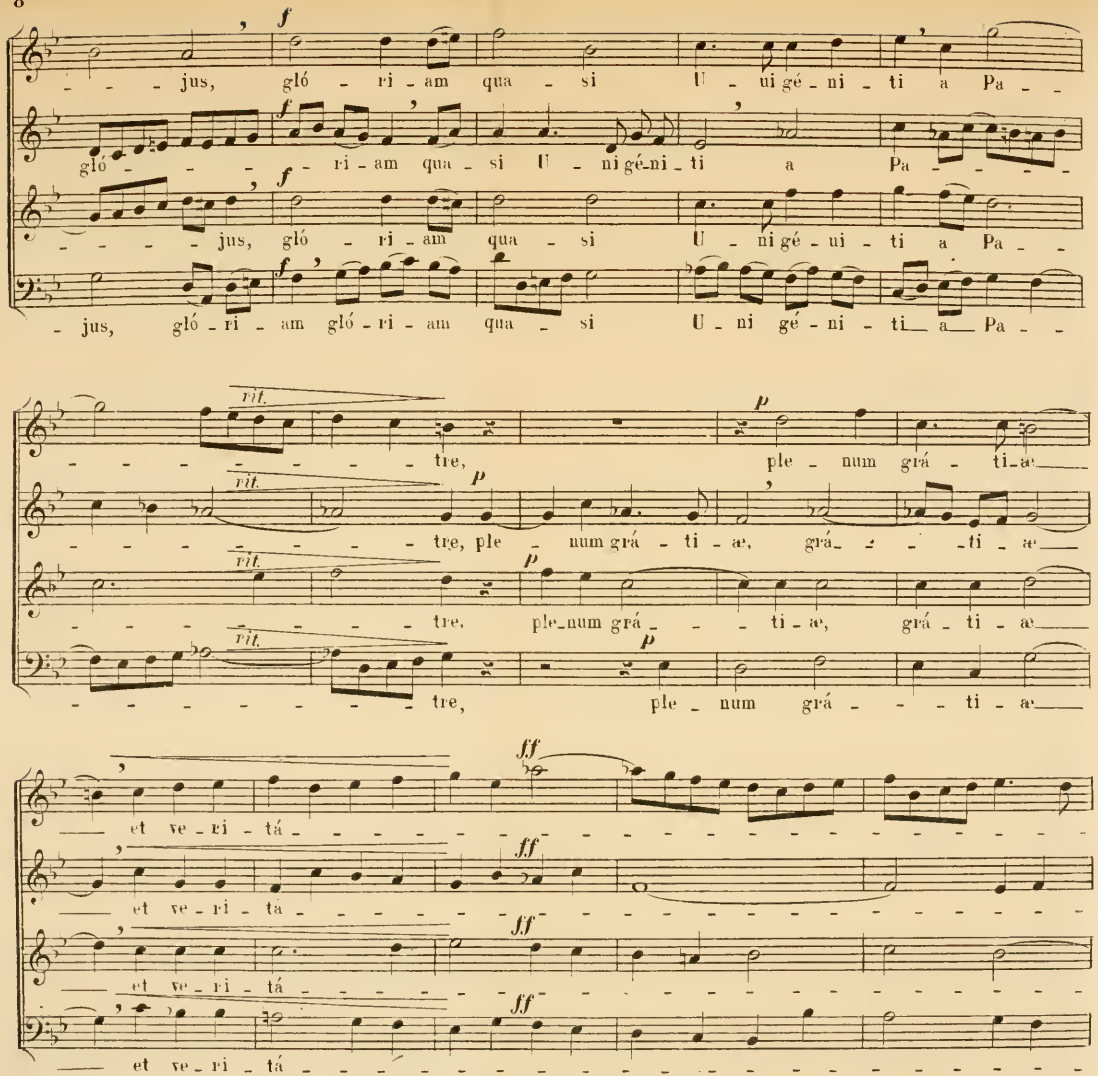
ha - bi - tá - vit, et ha - bi - tá - vit in no - - - bis: *rit.*

et vi - di - mus gló - ri - am e - - - - - - - -

- mus, et vi - di - mus gló - ri - am e - - - - - jus

vi - di - mus, et vi - di - mus gló - ri - am e - - - - - -

et vi - di - mus gló - ri - am e - - - - - -


f
jus, gló - ri - am qua - si U - ni gé - ni - ti a Pa -
gló - ri - am qua - si U - ni gé - ni - ti a Pa -
jus, gló - ri - am qua - si U - ni gé - ni - ti a Pa -
jus, gló - ri - am gló - ri - am qua - si U - ni gé - ni - ti a Pa -
rit.
p
tre, ple - num grá - ti - æ
tre, ple - num grá - ti - æ, grá - ti - æ
tre, ple - num grá - ti - æ, grá - ti - æ
tre, ple - num grá - ti - æ
ff
et ve - ri - tá -
et ve - ri - tá -
et ve - ri - tá -
et ve - ri - tá -

rit. ff

- - - - - tis.

rit. ff tis. SOLI. f

rit. - - - ff tis. SOLI. Om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt,

- - - - - ff tis. SOLI. f Om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt,

- - - - - tis. Om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt,

dimin.

om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt, et sine

dimin.

om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt, et sine

dimin.

om - ni - a per ip - sum fac - ta sunt, et sine

TUTTI. mf

Et vi - di -

p rit. TUTTI. mf

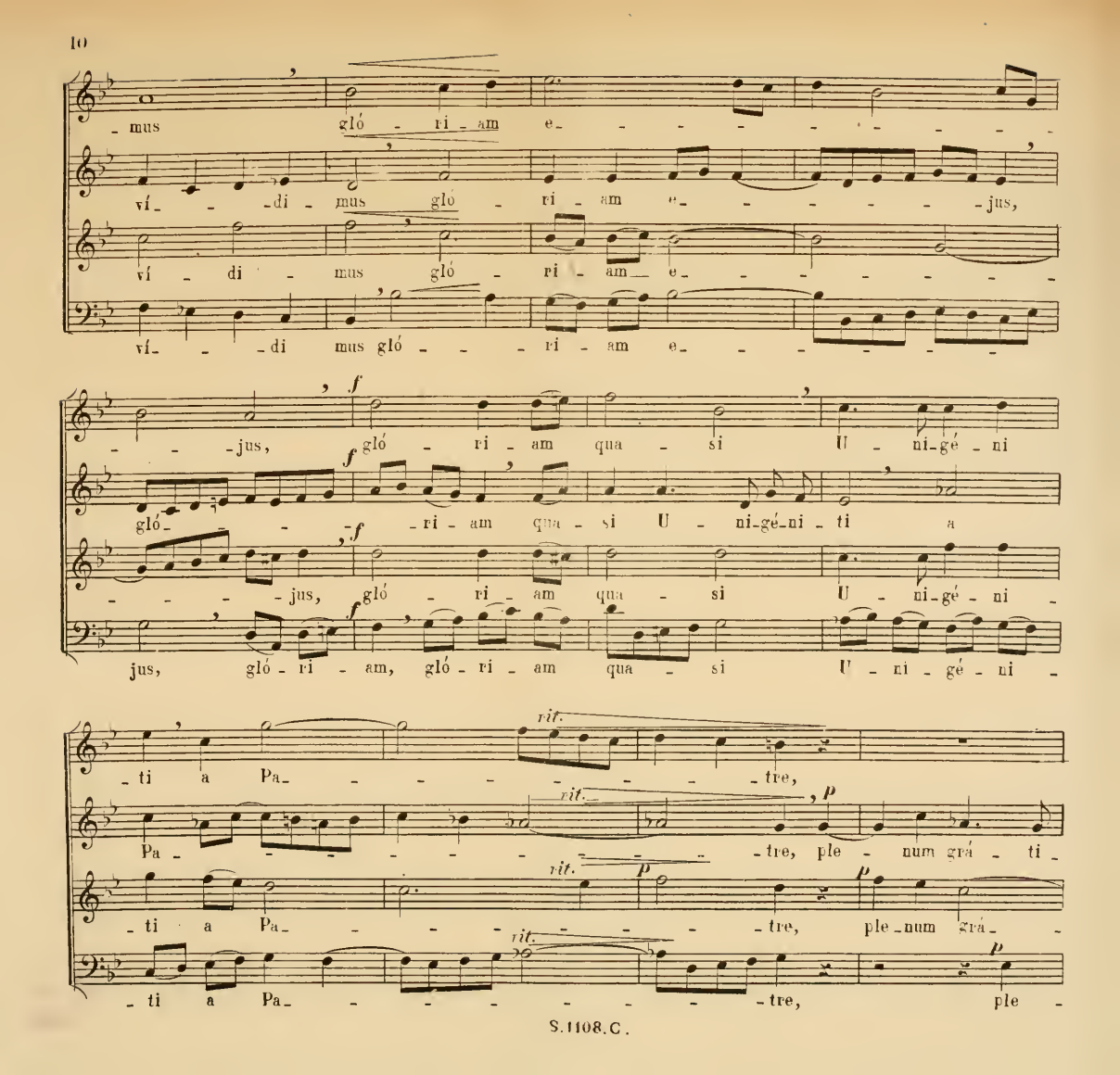
ip - so fac - tum est ni - hil. Et vi - di - mus, et

p rit TUTTI. mf

ip - so fac - tum est ni - hil. Et vi - di - mus et

p rit. TUTTI. mf

ip - so fac - tum est ni - hil. Et


mus gló - ri - am e - - - - - - - - -
ví - - di - mus gló - ri - am e - - - - - jus,
ví - di - mus gló - ri - am e - - - - - -
ví - - di mus gló - - - ri - am e - - - - -
- - - jus, gló - ri - am qua - si U - ni-gé - ni
gló - - - - ri - am qua - si U - ni-gé-ni - ti a
- - - - jus, gló - ri - am qua - si U - ni-gé - ni -
jus, gló - ri - am, gló - ri - am qua - si U - ni - gé - ni -
rit.
- ti a Pa - - - - - - - - tre,
rit.
Pa - - - - - - - - - - tre, ple - num grá - ti -
rit.
- ti a Pa - - - - - - - - tre, ple - num grá - -
rit.
- ti a Pa - - - - - - - - tre, ple -

p

ple - num grá - ti - æ et ve - ri - tá - - - -

- æ, grá - - - ti - æ et ve - ri - tá - - - -

- - ti - æ, grá - ti - æ et ve - ri - tá - - - -

- num grá - - - ti - æ et ve - ri - tá - - - -

ff *rit.* *ff*

- - - - - - - - - - - - - - - - - tis.

ff *rit.* *ff*

- - - - - - - - - - - - - - - - - tis.

ff *rit.* *ff*

- - - - - - - - - - - - - - - - - tis.

ff *rit.* *ff*

- - - - - - - - - - - - - - - - - tis.

La Tribune de Saint-Gervais

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

Quatorzième Année — 1908

N° 12

Décembre

BUREAUX

269, rue Saint-Jacques, PARIS

Pour la Belgique :

V. GEVAERT, P. & A. BEYER, Succrs

14, Digue de Brabant, 14

GAND

Éditions de la "TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS"

BORDES (Charles). *De l'opportunité de créer en France un Théâtre d'application pour les Reconstitutions des anciens opéras français des XVIIe et XVIIIe siècles.* . . . . . Net. **0 50**

— *Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles.* Net. **0 50**

— *Onze chansons du Languedoc* (textes languedociens et traduction française). . . . . Net. **1 »**

BRENET (Michel). *La plus ancienne Methode française de musique* (réimpression de "l'Art, science et pratique de plaine musique"). . . . . Net. **1 50**

LANGLOYS (Yves). *L'Éducation des enfants par la musique*, d'après Platon. Net. **2 »**

LAPEYRE J.)..... *La notation aquitaine et les origines de la notation musicale* (d'après les anciens manuscrits d'Albi). . . . . Net. **2 »**

VALOIS (Jean de). *Le "Salve Regina" dans l'Ordre de Cîteaux.* . . . Net. **1 »**

JANIN Frères, Editeurs de Musique

10, rue Président-Carnot, **LYON**

TOURNEMIRE (Ch.). — Variæ preces (op. 21), 1 vol. in-8. . **5 »**

1. Dix Versets divers. — 2. Cinq Noëls originaux en forme de versets. — 3. Trois Entrées. — 4. Trois Offertoires. — 5. Trois Communions. — 6. Trois Sorties. — 7. Trois Amen. — 8. Dix Pièces dans le style libre.

BIAIS FRÈRES & CIE, ÉDITEURS

74, rue Bonaparte. — PARIS

CHANT GRÉGORIEN

Conforme à l'*Édition Vaticane*

VIENT DE PARAITRE

Graduale Romanum, édité par l'Imprimerie Vaticane. Un fort volume in-8°, contenant le *Graduale* complet et l'*Ordinarium Missae*. Broché, net. . . . . **6 »**
Franco **6 85**

A. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, contenant : *Asperges me* (3 mélodies différentes), *Vidi aquam*, 18 messes pour les différents degrés liturgiques, 4 chants du *Credo* et 19 pièces *ad libitum*. Un volume in-18 de 86 pages, broché. **0 75**
Franco poste. **0 90**
Le même ouvrage, en reliure toile, tranche rouge. **1 25**
Franco poste. **1 40**

B. — Kyriale seu Ordinarium Missae, juxta vaticanam editionem, cum brevi methodo cantus gregoriani. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonnage toile, dos toile. **0 40**
Franco poste. **0 55**

C. — Ordinaire de la Messe, d'après l'édition Vaticane. ÉDITION SPÉCIALE, *avec rubriques en français, précédée d'une courte méthode pour exécuter les mélodies grégoriennes de l'édition Vaticane*. Un vol. in-18 (1-4) et IV-86 pages, broché. **0 25**
Franco poste. **0 35**
Le même ouvrage, cartonn. dos noir, toile. **0 40.** — Franco poste. **0 55**

Accompagnement d'Orgue de l'« Ordinarium Missae, *juxta vaticanam editionem* », et **Accompagnement d'Orgue des « Cantus Diversi »** extraits de l'*Ordinarium Missae* de l'édition Vaticane, composé par le Dr P. WAGNER, directeur de l'Académie grégorienne de Fribourg (Suisse), membre de la Commission pontificale pour le chant grégorien. Un vol. in-8° de 120 p. Prix net, broché . . . . . **5 »**
Franco **5 50**

Quatorzième Année | N° 12 | Décembre 1908

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENT COMPLET :
(Revue et Encartage de Musique)
France et Colonies, Belgique. **10** fr.
Union Postale (autres pays). **11** fr.
Les Abonnements partent du mois de Janvier.

BUREAUX :
269, rue Saint-Jacques, 269
PARIS (Ve)
14, Digue de Brabant, 14
GAND (Belgique)

ABONNEMENT RÉDUIT :
(Sans Encartage de Musique)
Pour MM. les Ecclésiastiques, les Souscripteurs des « Amis de la Schola » et les Elèves **6** fr.
Union Postale. **7** fr.

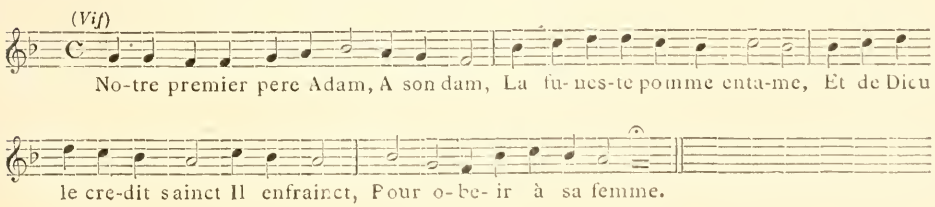
Le numéro : **0 fr. 60** sans encartage ; **1 fr.** avec encartage.

SOMMAIRE

Deux noëls jésuites du XVIIe siècle. . . . . . G. de la Ruë.
Nouvelles de la musique d'église.
La psalmodie traditionnelle des huit tons (fin) . . . . . Amédée Gastoué.
Chronique des Grands Concerts. . . . . . Albert Groz.
Bibliographie : Cents motets du XIIIe siècle, *de M. Pierre Aubry.* . . . . . Amédée Gastoué.
Ouvrages divers ; les revues ; notre supplément. . . . Les Secrétaires.
Tables de l'année 1908.

Deux Noëls jésuites du XVIIe siècle

Les Jésuites, dès les premiers jours de leur Institut, s'occupèrent, pour les besoins de leurs missions, du chant religieux populaire. En France, ils répandirent ainsi un certain nombre d'œuvres latines et françaises, rassemblées pour la première fois, croyons-nous, dans leur curieux recueil de 1623 : *Airs sur les hymnes sacrez, odes et noels.* Des noëls qui y sont contenus, nous extrayons ces deux mélodies qu'il nous a paru intéressant de faire revivre : la première d'un caractère enjoué et populaire, la seconde, qui a l'allure d'un choral grégorien :

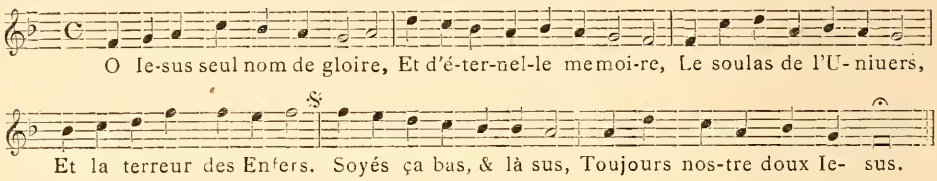


Les paroles des couplets ne conservent pas ce genre amusant, et visent trop à approcher du sublime. En voici quelques passages :

Dont il fut de tres-heureux
Mal-heureux,
Pour tout le temps de sa vie :
Et la race des humains
Fut ès mains
De Lucifer asservie.

Et au lieu de mile esbas
Qu'icy-bas,
Lui causoient tant de liesse,
Il fut comblé de trauaux
Et de maux
De soing, de deuil, de tristesse.

Le second de ces noëls est à coup sûr bien supérieur : nous publierons quelque jour son harmonisation ancienne. Les paroles visent à imiter l'hymne *Iesu, dulcis memoria* ; elles ont un « rechant » ou refrain, formé de la dernière exclamation :



Bien que soyés admirable,
Et sur tout seul ineffable,
Vous cherissés les chansons,
De vos deuots nourrissons. Soyés.
. . . . . .
Il rompt les portes fatales
De ces prisons infernalles,
Il a dompté Lucifer,
Et tous ces monstres d'Enfer. Soyés.

Il guerit toute blessure
De l'infernale morsure,
Il deliure du peché,
C'il qui en est entaché. Soyés.
. . . . . .
En vous donc Iesus, mon ame,
Deuotieuse se pasme ;
En vous seul gloire des cieux,
Soit le clair jour de mes yeux.

Nous pensons que les lecteurs de la *Tribune* prendront quelque intérêt à ces deux petites pièces de chant populaire.

G. de la Rue.

Nouvelles de la Musique d'église

ROME

Jubilés !

Deux jubilés viennent d'être fêtés depuis l'apparition de notre dernier numéro, qui intéressent au plus haut point la musique d'église.

Le premier, dont les journaux quotidiens ont déjà entretenu leurs lecteurs, est le double jubilé sacerdotal et épiscopal de Sa Sainteté Pie X, célébré le 16 novembre. Est-il besoin de rappeler ici comment le Souverain Pontife actuellement régnant voulut marquer spécialement le début de son pontificat : c'est moins comme musicien que comme prêtre qu'il voulut promulguer son *Motu proprio* fameux sur la Musique sacrée, et ordonner la publication de l'Édition Vaticane. Sa Sainteté sait comment le chant est non point une superfétation, mais une « partie intégrante » de la liturgie ; il en connaît le *charisma* spécial ; il en a expérimenté les fruits abondants qu'en retire l'exercice du culte divin.

Et, à ce premier jubilé s'en adjoint un second que nos amis, comme nous-même, trouveront vraiment inséparable du précédent. Le R^me^ P. Dom Pothier achève, le 18 de ce mois, la cinquantième année de son sacerdoce. C'est l'année aussi qui vit le digne couronnement de ses efforts et de ceux du Pontife qui lui demanda son aide. Que Dom Pothier souffre que nous confondions en un ces deux anniversaires respectueusement unis, et qu'un double *Ad multos annos !* marque l'heureux jubilé de Pie X et de Dom Pothier.

L'orgue de Saint-Pierre.

Le projet d'orgue jubilaire dont nous avions déjà entretenu nos lecteurs est maintenant passé en partie à l'état de réalisation. Nous n'avions pas voulu en parler plus tôt, avant d'être assurés de sa reconnaissance officielle. C'est maintenant chose faite.

Le chapitre de la basilique de Saint-Pierre a accepté le projet et sa réalisation : une souscription mondiale est ouverte, et dans quelques mois, les orgues actuelles, insuffisantes aux grandes cérémonies, seront remplacées par un instrument plus puissant, dont le Vatican a confié l'étude et la construction à notre grande facture d'orgues française Cavaillé-Coll-Mutin.

Les souscriptions sont, pour la France, centralisées à Paris, à la *Banco di Roma*, 4, rue Lepelletier.

N. B. — *Nous commencerons le mois prochain une série* d'Etudes pratiques *sur le Graduel romain (Édition Vaticane).*

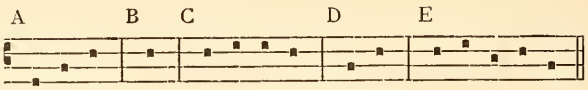
La Psalmodie traditionnelle

des huit Tons de l'Office

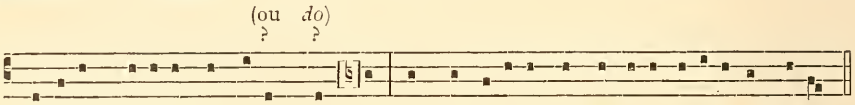
(*Suite et fin.*)

CINQUIÈME TON

Tout comme le second ton, le cinquième est d'un emploi très rare. On le chantait à l'office de même manière qu'à l'introït :

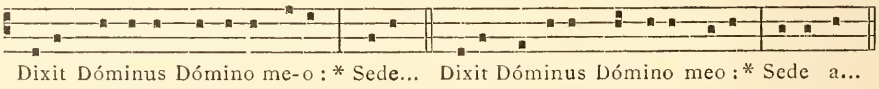


Aux IXe et Xe siècles, on varia ce ton de diverses façons, et on composa de nouvelles formules. En voici une fort originale, qui peut être chantée par exemple sur le *Quam dilecta* pour les saluts, ou le *Beati omnes* aux mariages :



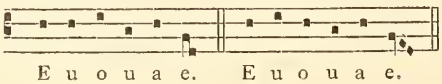
Le neume final appelle une reprise, une alternance ; on pourrait sans inconvénient se servir pour cela de la formule du sixième ton donnée sur le verset qui suit le précédent dans la *Commemoratio brevis* (voir § suivant, *Tunc non confundar*).

Voici deux autres formules curieuses et d'un joli effet :

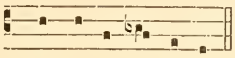


La première était en usage en certaines églises vers le XIVe siècle ; l'autre est antérieure au Xe.

Les cadences de la finale ont été ainsi variées dès une haute et bonne époque, et la tradition parisienne les avait à peu près conservées jusqu'à ces dernières années :



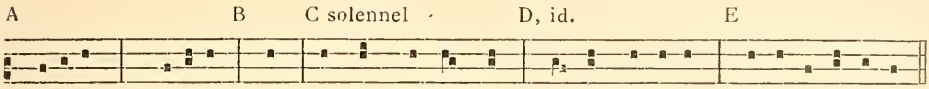
Au XIIIe ou XIVe siècle apparaît cette autre différence, qui a de nos jours un regain de nouveauté, dû sans doute à sa précision modale :



E u o u a e.

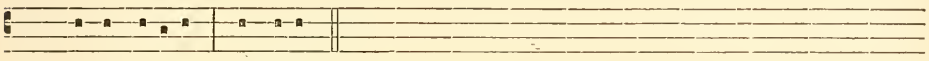
SIXIÈME TON

Comme le précédent, également d'un emploi fort rare. Il n'avait même pas primitivement de formules spéciales, et on le chantait comme le premier, simple et solennel, à part la terminaison :



Glóri- a, *ou* Glóri- a et nunc et semper : * et in saécu-la E u o u a e.

C Médiante simple : D



...Patri et Fíli- o,* et Spirítui...

Même pour certains introïts, la version simple était usitée, et elle l'est toujours (à part l'intonation), pour la messe des morts, avec ses médiantes spéciales :

in Si- on ...in Je-ru-sa-lem.

De rares tonaires, comme ceux de Hartker et de Bernon, donnent une seconde terminaison, où la syllabe finale monte d'un degré :

E u o u a e.

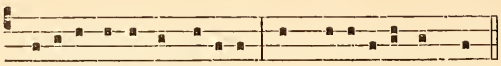
Tandis que se constitua l'ensemble du système psalmique traditionnel, on chercha à doter le sixième ton d'un récitatif spécial. En voici trois ; le premier est celui dont j'ai parlé plus haut, comme pouvant alterner avec le cinquième de même origine :

Tunc non confúndar, dum perspici- o * in ómni-a mandáta tu- a.

Un second était usité pour les psaumes du troisième nocturne des fêtes, par exemple à Noël, avec l'antienne alléluiatique *Notum fecit :*

Can- táte Dómino, cánticum novum : * qui- a mirabí-l'-a fecit Dóminus.

Ce psaume à deux teneurs paraît représenter le goût français, aussi bien de l'époque carolingienne que moderne. Il n'a point cependant survécu ; mais une troisième forme, romaine probablement, car nous ne la trouvons autrefois dans aucun livre d'origine autre, a pris la place définitive qui restait libre ; en France, on ne la rencontre même pas ordinairement avant les temps modernes, c'est celle dont nous nous servons, au moins pour les psaumes solennels :



Glóri-a Patri et Fí-li-o,* et Spirí-tu-i sancto.

Comme au premier et au troisième ton, remarquons que la formule simple donnée plus haut, semblable au premier ton, est toujours restée en usage dans nos églises.

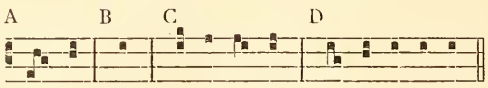
Cette médiante, cependant, existait dès les environs de l'an 900, dans une des formes du ton pérégrin (voir plus loin, page 273, note), et, dans certaines églises, pour une des nombreuses espèces du 4e ton.

On pourrait même se demander si la notation du *Cantate* ci-dessus n'est pas fautive à la dernière note de la médiante, et s'il ne faut pas plutôt la lire comme la formule traditionnelle, si on ne savait par les autres versets notés de même, par leurs règles d'adaptation, que cette note est bien l'intermédiaire entre la dominante récitative de la première incise et celle de la seconde. Mais il est possible que, de là, notre médiante solennelle actuelle tire son origine.

SEPTIÈME TON

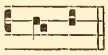
Le septième ton est un des plus usités ; l'ancienne forme solennelle ne se distingue de celle de l'introït que par une note de l'intonation et la terminaison :

PSALMODIE DE LA MESSE :



PSALMODIE SOLENNELLE DE L'OFFICE :

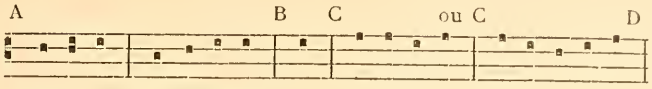
A



Le reste comme ci-dessus.

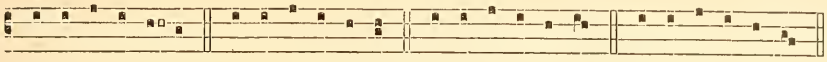
La psalmodie simple de ce ton n'a pas été formée d'un seul jet, encore

que, dans sa teneur traditionnelle, elle ne soit qu'une simplification de la précédente. Les récits anciens les plus simples nous donnent :



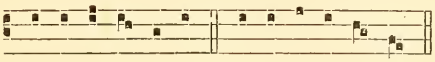
Gló- ri- a *ou* Confi- té-bor [1].

Les terminaisons, cependant, sont celles qui sont restées dans l'usage, et je rappelle ce qui a été dit page 199, que la survenante finale se chantait sur la note de l'accent, ainsi que pour le huitième ton. Les suivantes sont données par tous les documents :



E u o u a e. E u o u a e. E u o u a e. E u o u a e.

Autres :



E u o u a e. E u o u a e.

La première de ces dernières terminaisons a formé la cadence romaine en *d*, la seconde est conservée dans les éditions françaises (finale G).

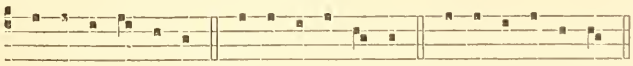
HUITIÈME TON

Avec le précédent, ce ton est le plus usité dans l'office ; aussi a-t-il donné lieu à un grand nombre de terminaisons diverses, dont deux seulement ont survécu. La plus ancienne source pour l'histoire de la psalmodie compte cinq finales à ce ton; Hartker et Bernon chacun six, mais pas les mêmes. Voici celles qu'on rencontre dans les meilleurs documents (je ne parle pas du reste du récit, on sait qu'il est semblable au second ton) :

E u o u a e[2]. E u o u a e. E u o u a e. E u o u a e, *ou* a e.

Ce qui explique que ces diverses cadences, malgré la joliesse de la dernière, par exemple, ne soient pas demeurées en usage, c'est qu'elles étaient là pour les reprises de l'antienne de deux en deux versets.

1. Différence d'intonation d'après l'accentuation du premier mot.
2. Avec les variantes suivantes, et d'autres :



Un chœur chantait ainsi avec la finale G (la première) et le second chœur répondait avec la finale *f* (la dernière), si l'antienne rentrait dans cette catégorie.

La terminaison *c* actuelle n'était d'abord que d'un emploi restreint, et on se servait aussi des suivantes :

E u o u a e. E u o u a e. E u o u a e.

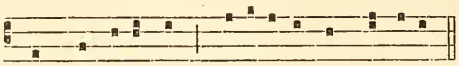
Ces dernières, toutefois, paraissent empruntées au troisième ton (Voir page 252).

TON PÉRÉGRIN

Enfin, trois ou quatre antiennes — du même timbre mélodique d'ailleurs — sont chantées depuis les environs de l'an 800 avec une psalmodie spéciale : les antiennes *Nos qui vivimus*, *Martyres Domini*, *Angeli Domini*, et *In templo Domini*.

Nous savons qu'elles étaient précédemment comptées parmi les pièces du septième ton.

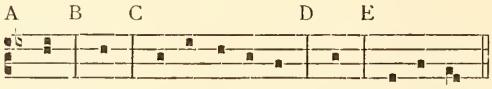
Ce témoignage formel nous montre que leur échelle et leur notation originales s'étendaient du *sol* au *ré* (on les note maintenant dans le ton de la quinte inférieure) :



Nos qui ví-vimus * benedí-cimus Dómino.

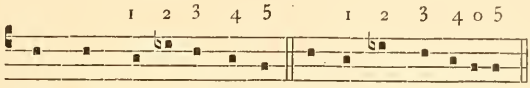
Mais, à cause du « vice » de régularité qui faisait terminer ces chants sur la dominante, les chantres carolingiens cherchèrent un nouveau ton, de nouvelles formules propres à ces antiennes. Aurélien affecte de mépriser cette tentative : *nescio sub quo neophyto coniungere tono*, « je ne sais à quel ton nouvellement inventé ils joignent ces antiennes ». La *Commemoratio brevis* le donne sous le nom de *tonus novissimus*, ce qui veut dire « dernier ton » ou « ton nouveau ». Le terme de *peregrinus*, « étranger » [1], a depuis prévalu.

Vers le début du XIe siècle, il ne s'était pas encore introduit partout : à Saint-Gall, par exemple, on chantait toujours les antiennes en question avec le septième ton, ou même le quatrième. Après avoir subi de légères variations, le ton pérégrin s'est trouvé ainsi définitivement constitué :



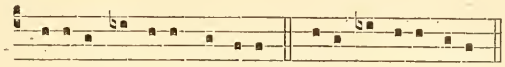
1. Et non pas « du pèlerin », comme l'ont nommé certaines méthodes. Les désignations de 1er ton en A, 1er ou 8e irrégulier, sont aussi fautives.

En dehors de l'insignifiante broderie qui constitue l'intonation, la teneur et la cadence de médiante ne sont pas autre chose que celles du sixième ton de la messe [1]. Aussi, est-ce à celui-ci qu'il faut emprunter les règles d'adaptation. Les sources consultées pour l'édition Vaticane ont montré que cette cadence n'est ni franchement métrique ni franchement tonique. La règle principale est que les cinq notes s'appliquent aux cinq dernières syllabes, sauf 1°, la survenante pénultième :



tamquam ce- ra liquéscens. excél-sus, terríbi-lis.

2° la survenante sur la note culminante ; on reporte alors cette syllabe sur la note suivante :



ópera Dómini Dómino. sibi déxtera ejus.

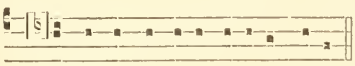
La terminaison est identiquement l'une de celles du troisième ton, et en suit les mêmes règles.

Mais le *peregrinus* a pris d'autres formes, et le chant que Dom Pothier a donné dans les *Variae preces* sur le psaume de l'Ascension est précisément une de celles-là.

IV

Résumons cette étude un peu trop minutieuse peut-être : si la restitution de la psalmodie grégorienne solennelle de la messe est chose aisée, puisqu'elle est toujours restée plus ou moins en usage, et que ses lignes sont d'ailleurs très nettes, il est, par contre, absolument impossible, pour des raisons pratiques et esthétiques, de revenir à la psalmodie primitive de l'office, prise dans son ensemble. Tel que les siècles nous l'ont transmis, le cadre des huit tons de l'office remonte au moins au VIe siècle, mais les détails n'en ont été fixés à peu près définitivement qu'entre le XIe et le XIIIe siècle. Prenons donc la tradition telle que nous la trouvons à ce moment-là, mais en remédiant d'une main délicate aux quelques détriments que les formules plus anciennes ont subis.

1. Dans la version de la *Commemoratio brevis*, la médiante est celle du sixième ton solennel de l'office :



Afférte Dómino fí-li- i De- i.

En somme, ce qui est primitif, grégorien, si l'on veut, dans notre psalmodie de l'office, c'est la teneur ou dominante récitative, avec presque toutes les terminaisons. Les formules d'intonation et de médiante, avec leurs principales règles d'adaptation, sont de différents âges, et le tableau suivant en fixe l'origine :

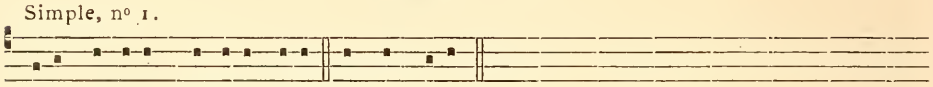
Tons actuels de l'office [1]. (Intonation et médiante.)	Epoque de formation.
1er ton simple nº 1 (français, chartreux, cistercien).	au moins du IXe siècle.
— — nº 2 (romain actuel). . .	ancien 3e ton simple, au moins du IXe, fixé au XIIe.
— solennel.	XIe-XIIIe
2e et 8e simples, 5e (simple et solennel), nº 1 (médiantes à anticipation et médiantes à deux accents)	grégorien.
— — nº 2 (médiante sans anticipation, à un accent)	XIe.
2e et 8e solennels..	grégorien.
3e simple (français).	au moins du IXe.
— solennel.	grégorien (?), emprunté aux introïts.
4e simple.	grégorien, primitif.
— solennel.	id.
6e simple (comme le 1er).	
— solennel..	romain, postérieur au XIIIe (?).
7e simple.	environ XIIe siècle.
— solennel.	grégorien.
Pérégrin..	français, VIIIe-IXe.

On se rend donc compte que si notre système psalmique ne donne pas toutes les formes grégoriennes de ces récitatifs, il en a adopté aussi de nouvelles au cours des âges.

Voici maintenant le tonaire des formules en usage, mais corrigées d'après les documents que nous avons précédemment étudiés.

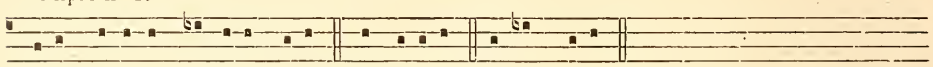
PREMIER TON [2]

Simple, nº 1.



Dixit Dóminus Dómino me-o.* Et Fí- li-o
Je- rú- salem
in Si-on

Simple nº 2.

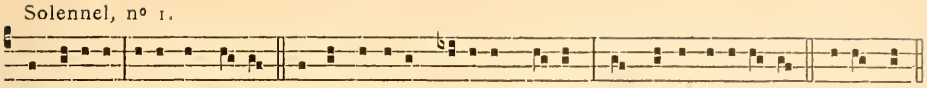


Dixit Dóminus Dómino me-o.* et Fi-li-o ex Si- on.
Je- rú- sa-lem.

1. Les tons indiqués dans ce tableau et dans le petit tonaire qui suit, ne sont point ceux d'une édition en particulier, mais des diverses éditions les plus autorisées et les plus répandues : Reims-Cambrai et autres éditions françaises, Ratisbonne, Solesmes, et des résultats déjà mis en œuvre dans la Vaticane.

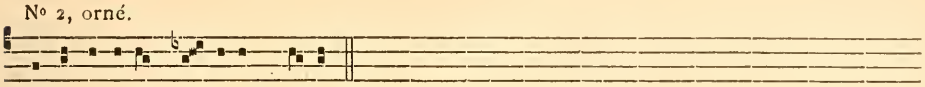
2. On n'a pas tenu compte ici de la cadence de flexe ; elle n'est guère usitée que dans les monastères. Pour les terminaisons, se reporter à l'étude qui précède.

Solennel, nº 1.



Magní-ficat ánima me- a... Et exsultávit spí-ritus me- us * in De- o sa-luta-ri... potens est.
Fí-li- o.

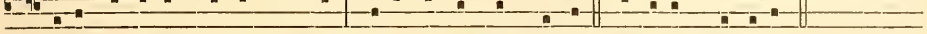
Nº 2, orné.



Et exsultávit spí- ritus me- us.*

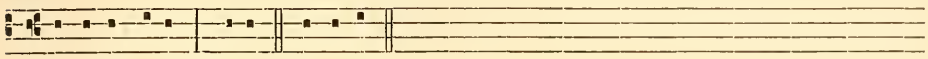
DEUXIÈME TON

Simple, nº 1. Terminaison unique.



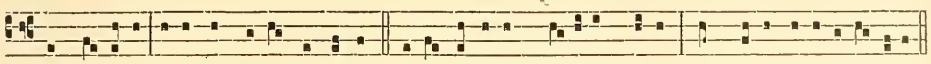
Dixit Dóminus Dómino meo : * Sede a' dextris me- is. sáeculum sáecu-li.

Nº 2.

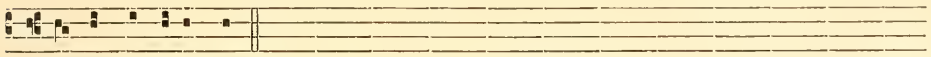


...Dómino me- o : * Sede. Isra- el.

Solennel.



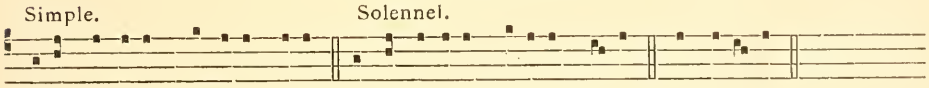
Magní- fi-cat ánima me-a Dóminum. Et exsultávit spí-ritus me-us : * in De-o salutári me-o.



magna qui pótens est.
Pa-tri et Fíli- o.

TROISIÈME TON

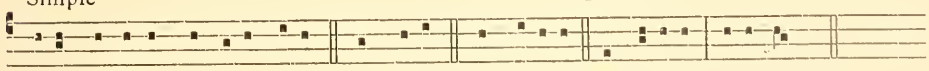
Simple. Solennel.



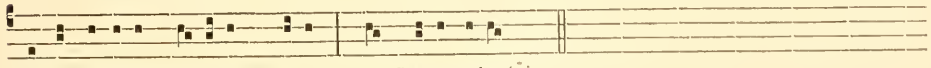
Dixit Dóminus Dómino me-o. Et exsultávit spí-ritus me-us. et Fí-li- o.

QUATRIÈME TON

Simple Solennel

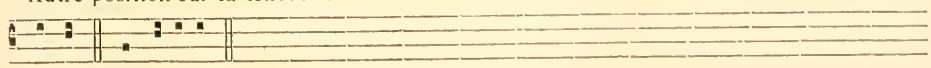


Dixit Dóminus Dómino me-o. * ex Si- on. et Fí-lio. Magní-ficat * ánima mea...



Et exsultávit spí- ritus me- us : * in De- o salutári...

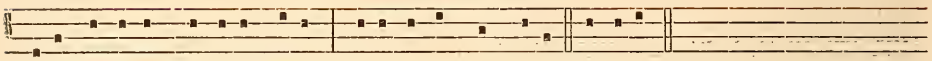
Autre position sur la teneur *ré* :



Di-xit. Magní-ficat.

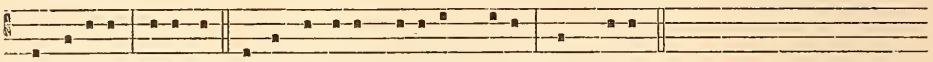
CINQUIÈME TON

Simple — Terminaison unique.



Dixit Dóminus Dómino me-o : * Sede a dextris me- is. Isra- el.

Solennel



Magní-ficat * ánima... Et exsultávit spí-ritus me- us * in De- o...

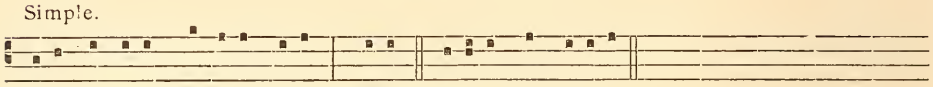
SIXIÈME TON

Simple, comme le 1er.
Solennel.

Magní-fi-cat. Et exsultávit spí-ri-tus me-us. * et Fílio. Isra-el.

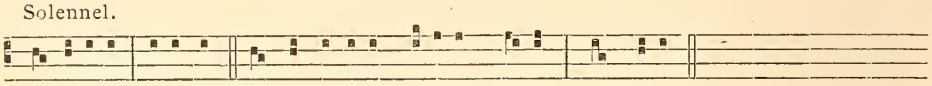
SEPTIÈME TON

Simple.



Dixit Dóminus Dómino me-o : * Sede. Glóri- a... et Fí-li- o.

Solennel.

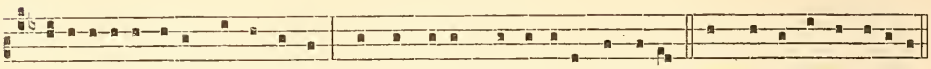


Magní-ficat * ánima... Et exsultávit spíri-tus me- us : * in De- o...

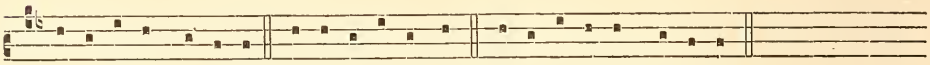
HUITIÈME TON

Comme le 2e, sauf les terminaisons.

PÉRÉGRIN



In éxitu Isra-el de Aegýpto : * domus Jacob de pópulo bárbaro. sancti- fi-cá-ti- o ejus.
vi- dit et fu- git. qui fá-ciunt e- a.



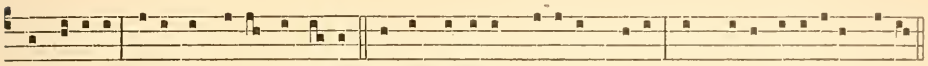
ut a- rí- e-tes. dómu- i Isra- el. be-ne-dí-cimus Dómi-no.
si-cut a- rí- e-tes. Dómi-nus super vos.
spe-rá-vit in Dómi-no

APPENDICE

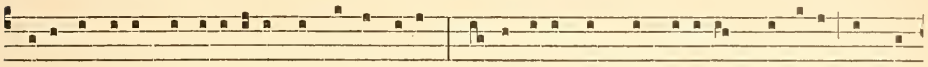
Magnificat, sur un troisième ton antique.

Voici, à titre d'exemple de psalmodie ancienne, le cantique *Magnificat* noté en entier sur le troisième ton indiqué au cours de cette étude. L'adaptation, qui varie presque à chaque verset d'après le nombre des syllabes et la place des accents, a

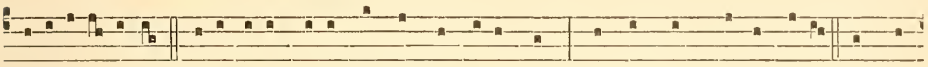
été rigoureusement traitée d'après les versets analogues du psaume *Deus judicium tuum*, tels qu'ils sont notés dans la *Commemoratio brevis*. On jugera ainsi de la souplesse, mais aussi du « flou » et du manque de précision, à notre point de vue moderne, de la psalmodie primitive de l'office, et de l'impossibilité pratique de rétablir ces formes archaïques.



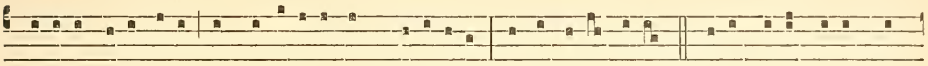
Magní-ficat* ánima me-a Dóminum. Et exsultávit spí-ritus me-us* in De-o salu-tári me-o.



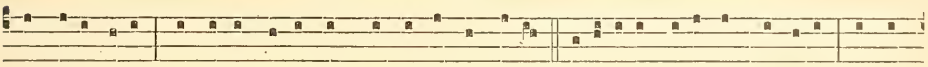
Qui-a respéxit humi-li-tátem ancíllae suae : * ecce enim ex hoc be-átam me dicent omnes



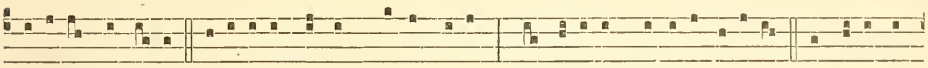
generati- ónes. Qui-a fecit mihi magna qui potens est : * et sanctum nomen ejus. Et mi-



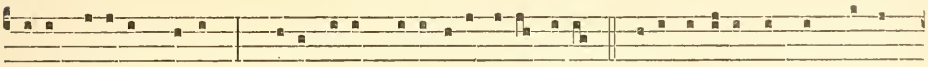
se-ricórdi- a ejus a progéni- e in progénies * timéntibus e-um. Fecit potén-ti-am in



bráchi-o su-o * dispérsit supérbos mente cordis su-i. De ósu-it poténtes de sede : * et ex-

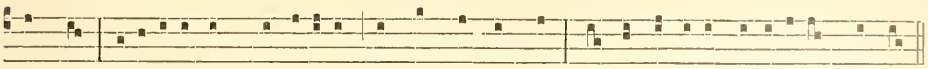


altávit húmi-les. Esuri- éntes implé-vit bonis : * et dívi-tes dimí-sit inánes. Suscépit Is-



ra-el pú-erum su-um : * recordátus mise-ricórdi-ae suae. Sicut locútus est ad patres

nostros, * Abraham, et sémini e-jus in sáecula. Glóri-a Patri et Fí-li- o, et Spi-rítu-i



Sancto.* Sicut erat in princípi- o, et nunc et semper,* et in saécula saeculórum. Amen.

Chronique des Grands Concerts

Depuis tantôt deux mois déjà les grands concerts dominicaux ont repris leurs auditions. Je suis donc fort en retard avec eux et je devrais m'en excuser auprès du lecteur bienveillant, si le peu d'intérêt des programmes exécutés jusqu'ici ne suffisait à m'absoudre d'une négligence simplement apparente et qui d'ailleurs ne fut point volontaire.

Il est regrettable d'avoir à constater, au début d'une saison nouvelle, l'accentuation du caractère de plus en plus commercial de nos deux entreprises musicales les plus populaires.

L'unique souci de la concurrence semble animer les chefs de ces associations. Il les porte trop souvent à ne retenir que les œuvres dont le succès certain leur assure de fructueuses recettes. Il faut vivre sans doute, et la prudence financière est, aussi bien pour les chefs d'orchestre que pour les hommes de bourse, le commencement de la sagesse. Encore ne faut-il rien exagérer. D'une prudence légitime à cette sorte d'organisation industrialisée de la musique, il y a une distance.

Après Pasdeloup et Lamoureux, MM. Colonne et Chevillard ont grandement contribué à former et à discipliner l'opinion du public musical en France. Ils se doivent désormais à ce public, un des meilleurs et des plus compréhensifs qui soient au monde. Après avoir fait la mode, pourquoi se contenter de la suivre ? Ne devons-nous plus rien espérer que les voir se laisser mollement descendre au fil courant de snobisme qu'ils ont eux-mêmes créé ?

Sans même vouloir les pousser aux aventures de trop fréquentes premières auditions, on aimerait tout au moins recevoir, au début d'une campagne nouvelle, la confidence de leurs intentions ; on se réjouirait de trouver, sur une sorte de programme général, l'annonce de quelqu'une de ces synthèses historiques d'un genre, dont ils laissent trop volontiers à leurs collègues de provinces le mérite de leur donner l'exemple.

L'instinct de curiosité de leur public est maintenant suffisamment éveillé, croyons-nous, pour qu'ils n'aient rien à redouter de telles tentatives par quoi se manifestent un esprit de méthode et un désir d'enseignement, qui sont chez un chef d'orchestre les signes révélateurs d'un effort véritablement artistique, et faute desquels nul ne saurait retarder cette sorte de déchéance progressive qui est la condition inévitable des œuvres humaines qui ont trop duré.

Par un étrange phénomène, c'est la Société des concerts du Conservatoire, ce Sénat de notre parlement musical, dont l'activité se manifesta durant ces dernières années le plus systématiquement novatrice. Elle le dut à la volonté persévérante de son chef, M. Georges Marty, qu'une mort prématurée vient de nous enlever dans la force de l'âge, en pleine possession d'un talent précis, nerveux, souple et délicat.

Rappeler l'œuvre qu'il a su accomplir est sans doute la meilleure manière d'honorer la mémoire de ce très digne et très consciencieux musicien.

M. André Messager, sans renoncer pour cela à ses fonctions de directeur de

l'Opéra, a accepté de remplacer M. Marty à la direction des concerts du Conservatoire. Ce choix est de nature à ne surprendre personne et à satisfaire tout le monde. En tant que chef d'orchestre, le talent de M. Messager n'est pas sans affinités avec celui de son prédécesseur. Il apporte le même souci de clarté et de précision dans la préparation des ouvrages dont il entreprend l'exécution. Sa baguette est à l'ordinaire intelligente, vive et spirituelle. Mais il peut aussi, quand il le veut, atteindre à une réelle grandeur, ainsi qu'il vient de le prouver par la façon magistrale dont il a dirigé *le Crépuscule des Dieux* à l'Opéra. Nous fiant à son bon goût, à son tact très sûr, nous pouvons être dès à présent certains qu'il saura continuer la belle série de programmes grâce auxquels, par une méthode qu'il eut le mérite d'instaurer le premier au Conservatoire, M. Marty, mêlant avec une prudente sagesse le moderne au classique, était, quand la mort l'a interrompu, sur le point d'achever l'éducation et de triompher des dernières résistances d'un public singulièrement routinier et rétrograde.

Résolu à ne parler que de ce qui peut intéresser les lecteurs de *la Tribune*, et faute de rien trouver au Châtelet ou à la salle Gaveau qui réponde à cette condition, je suis bien obligé, comme je l'ai fait maintes fois déjà, de me tourner du côté de la province.

Que M. Colonne, en effet, ait pour la cent cinquante-sixième fois damné le malheureux Faust, ou qu'il ait profité pour consacrer à Bizet presque toute une séance de ce que le soixante-dixième anniversaire de la naissance de ce compositeur tombait précisément un dimanche, voilà qui n'est sans doute ni très neuf ni très palpitant.

Que M. Chevillard réserve à la musique descriptive ou pittoresque la plus grande partie de ses programmes panachés ; qu'il montre une fois de plus sa prédilection pour les poèmes symphoniques de Richard Strauss, dans l'interprétation desquels sa maîtrise éclatante et vigoureuse peut se donner libre carrière ; ou qu'il entreprenne le dépeçage de la partition d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, et y découpe des pages d'album, voilà également qui n'est sans doute ni très neuf ni très palpitant.

Mais pendant ce temps avaient lieu à Lyon les fêtes d'inauguration de la salle Rameau. Le 8 novembre, séance officielle avec discours, congratulations générales et partie musicale ; le 10, soirée de gala, concert symphonique sous la direction de M. G. M. Witkowski ; le 12, récital de piano par Blanche Selva ; le 15 enfin, séance consacrée à la musique française et dirigée par Vincent d'Indy, retour d'une brillante tournee de concerts à Barcelone, Montpellier, Privas.

Avant de rendre compte de la soirée du 10, à laquelle j'ai eu la bonne fortune d'assister, je vous dois une rapide description de la nouvelle salle. Le fait que la seconde ville de France possède une vraie salle de concerts, parfaitement appropriée à sa destination, alors que Paris n'en possède pas, vaut bien qu'on s'y arrête un instant. Construite avec l'aide et l'autorisation du conseil municipal, avec le concours financier d'amateurs généreux, la salle Rameau, n'étaient son décor blanc et ses dimensions plus vastes, rappellerait d'assez près par sa disposition générale la salle Erard, que tous nos lecteurs de Paris connaissent bien. Comme celle-ci, elle comprend un rez-de-chaussée, une première galerie en fer à cheval et, au second étage, une deuxième galerie restreinte au fond de la salle. L'orchestre y est de même disposé sur une estrade semi-circulaire. Au-dessus de lui, — et c'est la très heureuse innovation que je tiens surtout à signaler, — une tribune spacieuse, formant comme la suite naturelle de la première galerie, est réservée aux chœurs et à la console de l'orgue. Car on ne s'est rien refusé et la salle possède un superbe Cavaillé-Coll-Mutin de 33 jeux.

Cette ingénieuse disposition procure l'avantage inappréciable de pouvoir mettre les masses chorales face au public, d'où une acoustique vocale supérieure. Le chef d'orchestre en outre les tient ainsi directement sous son regard, d'où une cohésion plus grande, une discipline plus exacte. L'orchestre ne les gêne pas et elles ne gênent pas l'orchestre, mais au contraire se fondent en lui dans un ensemble d'une unité

parfaite. Enfin, le jour où l'orgue interviendra, l'organiste pourra facilement suivre de l'œil les gestes du chef d'orchestre sans être obligé, ainsi qu'il arrive généralement ailleurs, de se livrer à d'invraisemblables contorsions pour apercevoir ces mêmes gestes plus ou moins déformés par le miroir qui les reflète. Tout cela est fort simple en vérité, mais il fallait le trouver.

Dans ce cadre, M. G. M. Witkowski, directeur, comme on sait, de la Société des grands concerts de Lyon, offrait à ses abonnés et à ses invités un programme fort bien composé, véritablement significatif de ses intentions et révélateur de l'œuvre qu'il espère réaliser pour peu que la faveur du public lyonnais l'y encourage.

En inscrivant notamment le nom de M. Savard à côté de ceux de Bach, Rameau, Beethoven, M. Witkowski montrait clairement son ferme propos de faire, dans les auditions qu'il prépare, une large place à la musique française moderne. L'ouverture du *Roi Lear*, due à la plume du directeur du Conservatoire de Lyon, est une œuvre noblement pensée et fermement écrite. Elle a fait sous la direction de son auteur la meilleure impression. On sait qu'un important ouvrage dramatique de M. Savard, *la Forêt*, a été reçu par l'Opéra : les qualités que ce compositeur nous a révélées déjà dans plusieurs œuvres de musique de chambre ainsi que dans son ouverture du *Roi Lear* nous permettent de fonder sur cet ouvrage les plus légitimes espérances.

Ce morceau fut suivi d'un air de basse de la *Passion selon saint Matthieu*, auquel je ne m'arrêterai pas, car ni l'orchestre ni M. Frœlich ne s'y montrèrent à leur avantage.

Tous deux se dédommagèrent immédiatement avec l'air de *Castor et Pollux* : « Nature, Amour, qui partagez mon cœur », déclamé de façon magistrale par M. Frœlich.

Venait ensuite la troisième entrée des *Fêtes d'Hébé, la Danse*. Tout ce que cette délicieuse musique contient de grâce délicate et de charme léger fut admirablement rendu par l'orchestre et les chœurs, ainsi que par les solistes : Mme Mellot-Joubert (La Bergère), Mme Legrand-Philipp (Eglé), M. Plamondon (Mercure), et M. de la Cruz Frœlich (Eurilas). J'ai goûté tout particulièrement la façon dont Mme Philipp a dit le joli air d'Eglé alterné avec le chœur : « Célébrons l'Amour », et l'exquise interprétation par M. Plamondon de la phrase : « Contre l'Amour, jeunes beautés, ne combattez que pour rendre les armes ».

La *Symphonie avec chœurs* occupait à elle seule toute la deuxième partie du concert. On pouvait se demander si l'audace impétueuse qui est dans le caractère de M. Witkowski ne le poussait pas à outrepasser ses propres forces, ainsi qu'à fonder sur les troupes dont il disposait de trop magnifiques espoirs. Il n'en fut rien, et c'est à la victoire que M. Witkowski conduisit ses 225 exécutants.

Après une excellente exécution du premier mouvement, le *scherzo* fut enlevé avec une verve, un brio incomparables. L'indifférence coutumière du public lyonnais, son instinctive méfiance, en furent un instant désarmées et les applaudissements éclatèrent nourris et chaleureux.

Le sublime *adagio* fut ensuite interprété avec toute la noblesse et l'intensité d'expression désirables.

Quant au *finale*, je ne me souviens pas d'en avoir eu jamais une audition plus convaincue, plus enthousiaste, plus réussie de tous points. C'est alors, plus encore que dans les chœurs de Rameau, qu'on put apprécier la nouvelle disposition du chœur. Distinctes de l'orchestre et pourtant unies intimement avec lui, les voix parvenaient à nos oreilles avec tout leur éclat. M. Frœlich dit avec son autorité habituelle le récit de la basse, et le quatuor vocal, composé des artistes dont j'ai cité les noms plus haut, tint avec honneur et sans la moindre défaillance sa périlleuse partie.

On ne trouvera dans ce compte rendu aucune des réserves que je formulais ici même il y a quelques mois à l'occasion d'une exécution des *Béatitudes* de Franck, organisée et dirigée à Lyon par M. Witkowski.

C'est qu'en ce court espace de temps son orchestre, ses chœurs et lui-même ont

réalisé des progrès surprenants. Aussi est-ce sans la moindre appréhension que nous le voyons entreprendre cette campagne de 1908-1909, durant laquelle il compte donner l'histoire de la symphonie française avec des œuvres de C. Franck, Lalo, Chausson, Saint-Saëns, d'Indy, Magnard, Ropartz, et de grandes œuvres pour soli, chœurs et orchestre, telles que l'*Oratorio* de Noël et la *Passion selon saint Jean* de Bach, le *Requiem* de Mozart, le *Chant de l'Avent* de Schumann.

Désormais Lyon peut, entré toutes les villes de France, s'enorgueillir à bon droit de posséder une belle salle de concerts, un excellent kappelmeister et tous les éléments qui permettent de faire et d'entendre de belle et bonne musique symphonique. Souhaitons-lui de sentir tout le prix de pareils trésors.

ALBERT GROZ.

BÉZIERS ET AGDE. — La Schola de Montpellier a commencé sa saison par une excursion à Béziers et à Agde, où l'avaient appelée MM. les Archiprêtres de la Madeleine de Béziers et de Saint-Étienne d'Agde. Profitant de leur déplacement, M. Bordes eut l'idée de tenter l'organisation d'un concert à la salle Berlioz de Béziers le samedi soir 31 octobre. Le succès artistique de ce concert fut considérable. La Schola fit entendre à ce concert les plus beaux morceaux de son répertoire, et notamment cette admirable scène d'*Armide*, qui valut l'an dernier à Mlle Brugère un si éclatant succès. Mlle Nougaret ne l'interpréta pas moins bien et retrouva le succès que les Basques de Saint-Jean-de-Luz lui prodiguèrent cet été au concert de la Schola luzienne que dirigeait M. Bordes et où il avait fait venir Mlle Nougaret et M. Hipert. Mais le clou du concert biterrois fut la cantate *Héro et Léandre*, de Clérambault, qu'interprétèrent Mlle Nougaret, assistée de MM. Hullot, Thalic, Lapeysonnie, qui donnèrent au chef-d'œuvre qu'est cette cantate une réalisation hors pair. M. Justamant tenait avec talent le rôle d'accompagnateur.

M. Bordes compte donner une réplique d'*Héro et Léandre* dans peu de temps à la suite d'une conférence sur les Troubadours méridionaux que doit venir faire à la Schola M. Pierre Aubry, archiviste paléographe de Paris.

Quant aux exécutions religieuses de la fête de la Toussaint, elles furent très réussies, surtout à la Madeleine de Béziers, qui regorgeait de monde.

A Agde, dans la vieille et vénérable basilique Saint-Étienne, ce fut, après souper, un court concert spirituel et salut devant une population recueillie et moins fournie qu'à Béziers ; il faisait sombre, l'orgue était bas et les murailles sévères, le tout prenait une teinte d'eau-forte bien en harmonie avec la veillée des morts.

NOTATOR.

REIMS. — A la suite des conférences données la saison dernière sur la musique d'Église, on avait annoncé, pour cet hiver, l'ouverture d'un cours de plain-chant à l'usage des dames et jeunes filles du monde. Ces cours ont lieu rue des Chapelains, tous les lundis, de 5 h. 1/4 à 6 h. 1/4 du soir, sous la direction de M. l'abbé Thinot, maître de chapelle de la cathédrale.

A L'ÉCOLE DES ROCHES. — M. A. Raugel organise pour cette saison, avec le concours d'excellents artistes, trois séries de conférences-concerts sur la musique instrumentale, la musique de danse, la musique vocale en solo. Les programmes, des plus intéressants, feront entendre aux auditeurs des pièces choisies des différentes époques de la musique, depuis le chant grégorien jusqu'aux modernes.

BIBLIOGRAPHIE

Pierre Aubry. — **Cent motets du XIIIe siècle**, publiés d'après le manuscrit Ed. IV-6 de la bibliothèque de Bamberg. Reproduction phototypique du manuscrit original. Transcription en notation moderne et mise en partition. Études et commentaires. (Publications de la *Société Internationale de musique*, section de Paris.) Trois volumes in-4°, **150** fr. Paris, chez Rouart, Lerolle et Cie, 78, rue d'Anjou, et Paul Geuthner, 68, rue Mazarine.

Le manuscrit qui figure sous la cote Ed. IV-6 à la bibliothèque royale de Bamberg provient de celle de l'ancien chapitre. Du XIIIe siècle, et d'origine presque certainement parisienne, il contient cent motets ; on sait ce qu'est le motet à cette époque : une mélodie écrite au-dessus d'un thème donné, d'un *tenor*, formé de quelques notes de longues valeurs. Souvent on a, au-dessus de la partie du « motet », ajouté une troisième voix, un « triple », même avec des paroles différentes ; cela forme des compositions à trois voix.

Or, le manuscrit de Bamberg ne contient que de ces pièces à trois voix. Quarante-quatre ont les deux parties de dessus en latin, quarante-sept en français, neuf sont mêlées et offrent le latin à une des voix, et la langue vulgaire à une autre. Ces paroles toutefois n'offrent rien d'obligatoirement religieux, et il en est de profanes où la gauloiserie se montre proche parente d'une verte crudité.

A la suite des cent motets figure un « conductus » à trois parties, et enfin *sept compositions instrumentales* écrites avec recherche.

C'est dire l'importance considérable de l'admirable publication que vient de terminer M. Pierre Aubry, qu'il convient de remercier tout d'abord de l'inappréciable service rendu par lui à la musicologie.

***

Le grand public, quand il entend un motet de Palestrina ou de ses émules, est assez porté à croire que les maîtres de la Renaissance créèrent cette forme d'art. En réalité, elle leur est antérieure de plusieurs centaines d'années. Et c'est à Paris qu'apparaissent, vers le XIIIe siècle, les manifestations originales de la musique mesurée et de cette polyphonie d'où, en fin de compte, tout notre art moderne est sorti.

Et, pour préciser, il est né à Paris, cet art ; « dans la cité, il a été cultivé dans le milieu propice du cloître Notre-Dame ; c'est dans le chœur de cette église que furent chantées les plus anciennes compositions de Pérotin et de Robert de Sabillon, ces superbes pièces en forme d'*organum* à quatre parties, ces *Viderunt*, ces *Sederunt*, ces *Mors*, dont les contemporains faisaient si grand cas, et les conduits et les motets ». La plupart des textes de ces derniers ont été publiés par les philologues, mais leurs travaux les plus estimables ont toujours forcément ici quel-

que chose d'incomplet, puisque aussi bien il s'agit de paroles non seulement mises en musique, mais parfois encore écrites pour la musique elle-même.

Et on ne saurait croire l'intérêt immense qui se dégage de la belle œuvre de M. Aubry, replaçant sous nos yeux les monuments de cet art si lointain. Le premier volume est une admirable reproduction phototypique du manuscrit, couvertures comprises (une belle reliure gaufrée aux armes du chapitre de Bamberg, datée de 1611). De ce volume, que dire ? Sinon qu'il met l'original à la portée de tous les amateurs, et qu'ils peuvent suivre facilement, pièces en mains, les lucides explications du docte éditeur.

Le second volume est une mine inépuisable offerte au musicien. M. P. Aubry a remis en partition le manuscrit entier reproduit dans le premier tome ; il l'a transcrit en notation moderne (il faudra tenir compte des observations et des réserves données dans le commentaire). Mais quel coup d'œil curieux sur ces formes d'art ! A vrai dire, le contrepoint, à la lecture, en paraît barbare ; à l'audition, c'est autre chose, et il donne plutôt à notre oreille l'impression d'œuvre ultra-moderne dans laquelle on aurait, par mégarde, supprimé quelque partie. Une idée, d'ailleurs, nous a été suggérée par un excellent musicien : c'est que les duretés, les croisements ou les suites de consonances qui nous paraissent barbares ne se rencontrent qu'entre le motet et le triple surajouté, et nullement entre le motet et sa basse. Or, le triple, pour les compositeurs ou les adaptateurs de ce temps-là, c'était comme la « réalisation » d'une des idées suggérées par l'ensemble du tenor et du motet : supprimons donc cette superfétation, et réalisons purement et simplement la basse que nous offre le tenor et qui est destinée à accompagner le motet. Ainsi nombre de ces pièces seront parfaitement exécutables et acceptées par l'oreille.

Et quel trésor de charmantes mélodies elles offrent ! Tantôt c'est la grâce des dernières œuvres issues du chant grégorien, tantôt le style des vieilles proses populaires mesurées. Là, justement, M. P. Aubry émet une remarque capitale, à mon sens, et qui, sans doute, est faite pour susciter bien des étonnements : « Jusqu'ici, à la suite de l'école musico-liturgique de Solesmes, on a admis que les proses du XIIIe siècle, d'Adam de Saint-Victor et de ses successeurs, relevaient du rythme oratoire... Mais après que nous avons eu déterminé les principes fondamentaux de la rythmique mesurée du même temps, nous avons été frappé des incohérences qui résultent d'une exécution fondée sur le principe de l'égalité des notes... Une interprétation des proses fondée sur la pratique modale [rythmique] remédierait à ces défectuosités... Nous savons déjà que des fragments de proses ont été insérés dans un motet ; nous savons qu'au XIVe siècle et aux siècles suivants, les proses de l'Église étaient chantées en mesure. » Il ne s'agit ici, bien entendu, que des proses soumises à la versification tonique, analogue — et c'est suggestif — à celle précisément des œuvres en langue vulgaire de la même époque ; et, parfois, on chantait de ces proses soit en latin, soit en français. En était-il déjà ainsi au temps des poètes victorins ? La question mérite bien d'être posée.

Si M. P. Aubry ne la résout pas encore, il en a mis plusieurs autres au point dans le troisième volume de son ouvrage, et le titre des chapitres de ce livre dispense d'entrer plus avant dans les détails : chapitre préliminaire : Origine et développement du motet au XIIIe siècle ; chapitre I : Le manuscrit de Bamberg. Description, tables, examen de la notation ; chapitre II : Les motets du manuscrit de Bamberg, recherches sur leur formation ; chapitre III : La rythmique mesurée du XIIIe siècle ; chapitre IV : La paléographie des motets (avec treize planches de reproduction de tous les manuscrits connus de ce genre); chapitre V; Musique instrumentale : le mélange des instruments et des voix dans les motets du XIIIe siècle.

J'ai déjà, en commençant, souligné ce passage du livre : j'aime à y revenir. Pendant longtemps, on s'est volontiers figuré que le jeu des instruments n'accompagna guère les voix qu'à l'époque de la monodie florentine et de la création de l'air. Des textes sans réplique ont été produits, qui montrent que cette habitude est plus ancienne : déjà, l'édition des *Denkmaler* de la musique allemande nous a révélé des quatuors d'Heinrich Isaac, à la fin du XVe siècle ; aujourd'hui, M. P. Aubry nous

fait connaître des pièces en trio de deux cents ans au moins plus anciennes, et des motets avec préludes et postludes instrumentaux ! Et rien n'est plus amusant que de voir les auteurs anonymes et lointains de ces pièces curieuses s'essayer au développement, à l'imitation, pratiquer des dissonances et des syncopes des plus caractéristiques.

***

Je déplore d'être obligé de borner ici ce compte rendu ; j'aurais eu plaisir à faire connaître plus en détail cette publication ; mais le moyen de le faire sans reprendre l'œuvre en entier ? Puissé-je avoir seulement donné l'occasion à quelques lecteurs de feuilleter cet admirable ouvrage, le plus important à coup sûr qui ait paru depuis vingt ans dans les annales de la science musicologique.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

O. G. TH. SONNECK : **Catalogue du fonds de musique dramatique de la « Library of Congress »**. Washington, 1908.

La division musicale de cette Bibliothèque nationale des Etats-Unis n'a été sérieusement organisée qu'en 1902. Aujourd'hui paraît le catalogue des œuvres dramatiques, opéras, opérettes, drames lyriques, opéras comiques, etc., acquises jusqu'en décembre 1907. Compositions anciennes et modernes y voisinent, depuis Caccini et Monteverde jusqu'à d'Indy. Cependant, quelques pièces ne figurent pas encore, telles que *Le Roi d'Ys*, *Cavalleria rusticana*, et autres, dont l'auteur signale l'absence dans des fonds d'ailleurs très copieux. Le catalogue est rédigé par noms d'auteurs, dans l'ordre alphabétique.

ABBÉ BOYER : **XII pièces pour orgue ou harmonium** (n° 1 des fascicules d'orgue des *Selecta opera*) ; net : 2 fr. ; L. Biton, à Saint-Laurent-sur-Sèvre, Vendée ; en dépôt, au Bureau d'édition de la *Schola*.

La bonne publication des *Selecta opera*, entreprise par M. Biton, vient de s'enrichir d'un fascicule très pratique et fort bien composé, dû à M. l'abbé C. Boyer, que nous n'avons point besoin de louer ici. D'une force moyenne, ces pièces, de style varié, sont de bon effet, et plairont partout. Nous avons surtout goûté le n° 4, dans la manière de Bach.

Répertoire du professorat musical, édité par l'*Annuaire international de la musique*, 16, rue des Martyrs, Paris, IXe ; 1 fr.

Ce fascicule, paraissant régulièrement au début de l'année scolaire, peut rendre de grands services par la liste très étendue qu'il donne de professeurs parisiens.

J. NIEDHAMMER : **Missa decima**, à 4 voix inégales. Partition : 1 m. 20 (1 fr. 50) ; parties de chœur: 20 pf. (25 cent.) Edition Schwann, en dépôt au Bureau d'édition.

Messe *a cappella*, à quatre voix, très facile; pourra être utile aux petites maîtrises.

A. WILTBERGER : **Missa in honorem S. Elisabeth**, pour chœur à 2 parties mixtes et orgue. Partition : 2 m. (2 fr. 50); parties de chœur : 15 pf. (0,20 c.). Même édition.

Composition originale par sa disposition, *deux* voix mixtes où les sopranos chantent avec les ténors et les altos avec les basses. Il en naît une certaine lourdeur.

J. Verheyen : **Ave Maria**, à 5 v. et orgue : 80 pf. (1 fr.). Même édition.

Composition assez étendue, sur la première partie de l'*Ave Maria*, de façon à pouvoir être chantée à l'offertoire des fêtes de la sainte Vierge où ce texte est en usage. Pas difficile, et d'une bonne sonorité.

Kyriale vatican, avec la messe des défunts, les tons communs, l'appendice, transcrits en notation musicale. Broché : 1 m. (1 fr. 20). Même édition, relié : 1 fr. 25.

LES REVUES (articles à signaler) :

Revue musicale, nos 18-19 : J. Combarieu : le *Prométhée* d'Eschyle ; n° 20 : La liturgie romaine et la magie, le « Kyrie eleison » ; n° 21, encartage : *La chanson de frère Jacques*, paroles de J. Combarieu, musique de Paladilhe, chœur sans accompagnement pour trois voix d'enfants.

Bulletin français de la S. I. M, n° 10. H. Quittard : chansons du xve siècle, essai de restitution, d'après les monuments, de l'accompagnement instrumental.

Revue du chant grégorien, n° 10. Dom J. Pothier : Le répons-graduel « Gloria et honore ». Dom David : Le chant du « Benedictus » après l'Elévation.

Le Monde musical, n° 19. Jean Huré : Les lois naturelles de la musique.

Académie des artistes musiciens de province, octobre. — I. Dupuis : Le Rythme dans le chant grégorien ; la tradition. (Article où, sous des apparences scientifiques, l'auteur ne fait que répéter des assertions ou des objections cent fois réfutées ; nous nous permettrons de le renvoyer aux *Origines du chant romain* de notre rédacteur M. A. Gastoué.)

Études franciscaines, octobre. — A. Gastoué : Sur les origines du « Dies irae » (avec des textes nouveaux). P. Eusèbe Clop : Esthétique et composition de la musique sacrée (à continuer).

Revue musicale de Lyon, nos 3-4. Léon Vallas : Rameau à Lyon (excellente contribution à une époque peu connue de la vie de Rameau, 1714).

Rassegna gregoriana, nos 9-10. R. Baralli : La figure de l'*ancus* et du *climacus liquescens* dans les mss. grégoriens.

NOTRE SUPPLÉMENT

Nous offrons pour Noël et l'Épiphanie, à nos lecteurs, une composition nouvelle de M. l'abbé Boyer : **Verbum caro**, répons *a cappella* à quatre voix mixtes, d'un effet aussi expressif que religieux, et dont l'exécution n'est pas difficile si l'on a de bons altos.

(Vient de paraître au Bureau d'édition : deux motets pour Noël, de M. l'abbé Boyer : **Quid vidistis** et **Verbum caro** ; partition, 2 fr. 50 ; parties de chœur, 0 fr. 50.)

TABLE ALPHABÉTIQUE

Pierre AUBRY. — Bibliographie : *L'introduction à la paléographie musicale byzantine de M. A. Gastoué*, p. 169.

Abbé P. BAYART. — *Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald*, p. 12, 34, 53, 89, 116.

Dom Lucien DAVID. — *Chants du passé et musique de l'avenir*, p. 217.

Maurice EMMANUEL. — Bibliographie : *Le Nombre musical grégorien, de Dom Mocquereau*, p. 258.

Mgr FOUCAULT. — *Étude de rythmique grégorienne*, p. 25.

Albert GROZ. — *Chronique des grands concerts*, p. 61, 85, 112, 136, 163, 278. — *L'Édition mutuelle*, p. 185.

Amédée GASTOUÉ. — Bibliographie : *L'Office de Pierre de Corbeil (office de la « Fête des fous »), publié par M. l'abbé Villetard*, p. 68 ; *Rameau, de M. Laloy* ; *Moussorgski, de M. Calvocoressi* ; *Bibliotheca Ceciliana*, p. 140 ; *le Nombre musical grégorien, de Dom Mocquereau*, p. 258 ; *Iter Hispanicum, de M. Aubry*, p. 239. — *Le « Graduale » de l'Édition Vaticane*, p. 73, 97, 169. — *La psalmodie traditionnelle des huit tons*, p. 193, 227, 251, 268. — *Une ancienne prose à la sainte Vierge*, p. 234. — Nécrologie : *M. le chanoine Grospellier*, p. 209. — *Six cantiques sur les « lieder » de Gellert, mis en musique par Beethoven*, p. 216.

Vincent d'INDY. — *Préface pour la réédition du « Couronnement de Poppée », de Monteverde*, p 4.

Yves LANGLOYS. — *Une classe de chant platonicienne*, p. 16, 39, 105, 131, 154, 177.

Abbé C. MARCETTEAU. — *La logique du rythme musical*, p. 241.

Abbé MATHIEU. — *Du Triton*, p. 203.

Henry NOEL. — Voir LA RÉDACTION.

Marc de RANSE. — Bibliographie : *Les Musiciens d'aujourd'hui, de M. Romain Rolland*, p. 140.

F. RAUGEL. — Bibliographie : *Les Musiciens d'autrefois, de M. Romain Rolland*, p. 213. — Nouvelles musicales : *La musique au Congrès eucharistique de Londres*, p. 224.

G. de la RUE. — *Deux noëls jésuites du* XVIIe *siècle*, p. 265.

LA RÉDACTION, LES SECRÉTAIRES. — *A nos amis*, p. 1. — *Le Répertoire moderne*, p. 21, 143, 211. — *Le chant populaire*, p. 237 ; Bibliographie, les revues ; Notre supplément, p. 22, 24, 71, 93, 120, 141, 144, 166, 192, 214, 239, 264, 285. — *Nouvelles de la musique d'église, nouvelles musicales*, p. 8, 30, 53, 102, 125, 151, 174, 226, 248, 267. — Nécrologie : *S. E. le cardinal Richard*, p. 46 ; *M. l'abbé Mathieu*, p. 66. — *La réédition des Cantates de Clérambault*, p. 47.

Aug. SÉRIEYX. — *Parole et musique*, p. 49, 80.

VARIÉTÉS, CORRESPONDANCE, — p. 255.

Dr P. WAGNER. — *Le ms. 601 de la Bibliothèque capitulaire de Lucques*, p. 121, 145.

TABLE ANALYTIQUE

Chant grégorien et liturgique.

Abbé P. Bayart : Les anciens offices de saint Winnoc et de saint Oswald, p. 12, 34, 53, 89, 116.

Mgr Foucault : Etude de rythmique grégorienne, p. 25.

Amédée Gastoué : Le « Graduale » de l'Édition Vaticane, p. 73, 97, 169. — La psalmodie traditionnelle des huit tons, p. 193, 227. 251, 268. — Une ancienne prose à la sainte Vierge, p. 234.

Abbé Marcetteau : La logique du rythme musical, p. 241.

Dr P. Wagner : Le ms. 601 de la Bibliothèque capitulaire de Lucques, p. 121, 145.

Chant populaire (profane et religieux).

Dom Lucien David : Chants du passé et musique de l'avenir, p. 217.

Amédée Gastoué : Six cantiques sur les lieder de Beethoven, mis en musique par Beethoven, p. 216.

La Rédaction : Le chant populaire, p. 237.

G. de la Ruë : Deux noëls-jésuites du XVIIe siècle, p. 265.

Musique des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Vincent d'Indy : Préface pour la réédition du « Couronnement de Poppée », de Monteverde, p. 4.

La Rédaction : La réédition des Cantates de Clérambault, p. 47.

Musique religieuse moderne.

F. Raugel : La musique au Congrès eucharistique de Londres, p. 224.

La Rédaction : Le Répertoire moderne, p. 21, 143, 211. — Nouvelles de la musique d'église, p. 8, 30, 53, 102, 125, 151, 174, 226, 248, 267.

Musique moderne, divers.

Albert Groz : Chronique des grands concerts, p. 61, 85, 112, 136, 163, 278. — L'Édition mutuelle, p 186.

Yves Langloys : Une classe de chant platonicienne, p. 16, 39, 105, 131, 154, 177.

Abbé Mathieu : Du Triton, p. 203.

La Rédaction : A nos amis, p. 1.

Aug. Sérieyx : Parole et musique, p. 49, 80.

Variétés ; correspondance, p. 255.

Bibliographie.

Pierre Aubry : L'Introduction à la paléographie musicale byzantine de M. A. Gastoué, p. 169.

Maurice Emmanuel et A. Gastoué : Le Nombre musical grégorien, de Dom Mocquereau, p. 258.

Amédée Gastoué : L'office de Pierre de Corbeil (office de la « Fête des fous »), publié par M. l'abbé Villetard, p. 68 ; Rameau, de M. Laloy ; Moussorgsky, de M. Calvocoressi ; Bibliotheca Ceciliana, p. 140 ; Iter Hispanicum, de M. P. Aubry, p. 239.

Marc de Ranse : Les Musiciens d'aujourd'hui, de M. Romain Rolland, p. 140

Félix Raugel : Les Musiciens d'autrefois, de M. Romain Rolland. p. 213.

La Rédaction : Ouvrages divers, les revues, notre supplément, p. 22, 24, 71, 93, 120, 141, 144, 166, 192, 214, 239, 264.

Nécrologie.

A. Gastoué : M. le chanoine Grospellier, p. 209.

La Rédaction : S. E. le cardinal Richard, p. 46 ; M. l'abbé Mathieu, p. 66.

MÉLODIES NOTÉES.

Adesto, Trinitas alma, antienne (XIe s.), p. 89.
Ad expugnandum, répons (XIe s.), p. 93.
Anima mea, antienne et psaume (XIe s.), p. 232.
Cum in hora, répons (XIe s.), p. 59.
Dum miraniur, répons (XIe s.), p. 58.
Ecce preciosus, répons (XIe s.), p. 59.
Ecce veniet, ant. grégorienne, p. 195.
Ecce virga irae, répons (XI s.), p. 58.
Gloriose rex Oswalde, antiennes (XIe s.), p. 92.
In medio Ecclesiae, introït grégorien, p. 28.
Instituitur, répons (XIe s.), p. 93.
Loquebar, introït grégorien, p. 29.
Magnificat, sur un 3e ton archaïque, p. 277.
O crucifer, hymne (XIIIe s.), p. 69.
O Winnoce, antiennes (XIe s.), p. 59.
Qui quondam, répons (XIe s.), p. 59.
Statuit ei Dominus, introït grégorien, p. 27.
Te Christe rex, antienne (XIe s.), p. 93.
Te tui coronam, répons (XIe s.), p. 60.
Terris jubar (XIe s.), p. 89.
Tons antiques de psalmodie, p. 229 et s., 251 et s., 268 et s.
Veneremur virginem, prose (XVe s.), p. 235.
Χρυσέα φόρμιγξ, ode pindarique, 131.

Le Gérant : ROLLAND.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

ROUART, LEROLLE & Cie, ÉDITEURS
18, boulevard de Strasbourg, PARIS

Vient de paraître

LADMIRAULT (Paul)

SIX NOËLZ ANCIENS

Composés en l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ

Net. . . . . 4 francs.

NOUVELLE ÉDITION FRANÇAISE
DE

Musique Classique à 25 centimes

Édition grand format publiée sous la direction artistique de

VINCENT D'INDY

Œuvres originales de BACH, BEETHOVEN, CHOPIN, RAMEAU, SCHUMANN, etc.
Demander le catalogue et **un exemplaire gratuit**. *Joindre 0.10 cent. pour frais de port et d'emballage*

Paris, M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie, Éditeurs, 20, rue du Dragon (6e Arrt)

Bureau d'Edition, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Collection du "Chant Populaire"

A L'ÉGLISE

et dans les Confréries et Patronages

publiée par les soins et sous le contrôle de la "Schola Cantorum"

Cette collection comprend deux séries, l'une sur des textes latins (messes, antiennes et séquences), l'autre sur des textes français (cantiques, chants de fête et marches). Il paraît 10 à 12 livraisons par an, auxquelles on peut souscrire d'avance pour le prix de 1 franc la livraison, avec accompagnement, c'est-à-dire avec 50 o/o de remise, chaque livraison étant marquée 2 francs net.

Le Bureau d'édition engage vivement tous les directeurs de maîtrises ou de confréries et patronages et les personnes s'occupant d'œuvres de jeunesse à souscrire à cette collection, qui sera pour eux d'un usage précieux.

Les envois d'œuvres nouvelles se font tous les trimestres

Envoi franco du Catalogue détaillé

Maison A. ROUART (Éditeur de musique)

18, boulevard de Strasbourg. **PARIS**

Les Chansons de France

REVUE TRIMESTRIELLE DE MUSIQUE POPULAIRE

Bulletin de la Société " **Les Chansons de France** "

Fondée pour encourager la diffusion de la Musique populaire, *sous le patronage de la Schola Cantorum* et de MM. Charles Bordes, Bourgault-Ducoudray, Ch. Brun, Gabriel Fauré, André Hallays, Vincent d'Indy, Pierre Lalo, Frédéric Mistral, Périlhou et Julien Tiersot.

PRIX DE L'ABONNEMENT : **5** fr. par an. — *Tirage de luxe :* **20** fr. par an.

ABONNEMENT MUSICAL

B. ROUDANEZ

PARIS (VIe) — 9, rue de Médicis, 9 — PARIS (VIe)

GRAND ABONNEMENT

Un an. . . **30** fr. — Six mois. . **18** fr.
Trois mois.. **12** fr. — Un mois. . **5** fr.
Donnant droit à 8 morceaux échangeables à volonté

PETIT ABONNEMENT

Un an. . . **20** fr. — Six mois. . **12** fr.
Trois mois . **8** fr. — Un mois. . **4** fr.
Donnant droit à 3 morceaux échangeables à volonté

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT

Partitions — Recueils — Morceaux séparés — Musique de Chant - Piano seul
Piano à 4 mains — Musique à deux pianos — Musique instrumentale

---

L.-J. BITON, Éditeur

à SAINT-LAURENT-SUR-SÈVRE (Vendée)

" **Selecta Opera** " : Collection choisie d'œuvres à une ou plusieurs voix dans l'esprit du ***" Motu proprio "*** de Sa Sainteté Pie X (22 novembre 1903).

« *Ce sont de belles et bonnes éditions dont il faut vous féliciter bien sincèrement.* »
(Extrait d'une lettre du Chanoine Boyer à l'Éditeur.) — *Demander le prospectus spécial.*

Éditions Vaticanes. — Éditions de Solesmes. — Éditions populaires du chant grégorien.
Musique religieuse française et étrangère dans l'esprit du " MOTU PROPRIO "
ŒUVRES DE A. LHOUMEAU ET DU R. DOM POTHIER, etc.

Envoi franco du Catalogue général.

Maisons de Famille de la Schola Cantorum

CRÉÉES EN 1900

1° Pour Jeunes Gens, 269, rue Saint-Jacques. — 2° Pour Jeunes Filles, 18, rue de l'Abbé de l'Épée.

ORGANISATION

1° Pour être admis, les pensionnaires non majeurs doivent être présentés par leur famille ou par un correspondant. — 2° La pension se paie au mois et d'avance.

CONDITIONS

Prix de 6 à 9 francs par jour, de 130 à 180 francs par mois.
Chambres seules, de 2 a 3 francs par jour, de 30 à 60 francs par mois. (Service en plus, 3 francs.)
Repas : Petit Déjeuner : 0 fr. 50 — Déjeuner, 2 francs — Dîner, 2 fr. 50.
Pour tous renseignements s'adresser à Mme Fabre-Soulié, 269, rue Saint-Jacques.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 733 8

R. F. L. Wilson.
251